DELLA PITTURA ITALIANA.

Ritratto di Giovanni Morelli, dall'originale di *Francesco Lenbach.*

DELLA

PITTURA ITALIANA

STUDII STORICO CRITICI

DI

GIOVANNI MORELLI

(IVAN LERMOLIEFF)

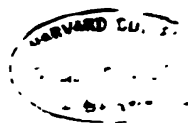
LE GALLERIE BORGHESE e DORIA PAMPHILI IN ROMA

Prima Edizione Italiana

preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni.

MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1897.

Tip. Fratelli Treves.

CENNI BIOGRAFICI

INTORNO A

GIOVANNI MORELLI.

Prima di offrire al pubblico il frutto degli studii e delle dottrine di tant'uomo intorno all'arte, è conveniente che il lettore sia informato circa le origini di lui, circa la sua persona medesima, sì che ne risulti a canto al ritratto fisico quello delle sue tendenze e disposizioni morali; intendendosi per tale modo indicare i precedenti, atti a spiegare d'onde sia scaturito quel complesso di ragionamenti e d'istruzioni, che si trovano concentrati nel presente libro.

La famiglia che con lui si è estinta era originaria da un' antica schiatta dei Morel, proveniente dalla Francia meridionale, la quale, in causa di persecuzioni religiose, si era ricoverata dapprima a Ginevra, e in seguito si era stabilita in un piccolo paese del Cantone di Turgovia in Isvizzera.

Quivi la famiglia aveva adottato pel proprio nome la forma, più specificamente tedesca, di Morell, la quale poi alla sua volta dall' ultimo rampollo troviamo tramutata, fino dal 1848, in quella italiana di Morelli.

Fu il padre di lui che trasmigrò in Italia e prese domicilio a Verona, dandosi al commercio. L'esservi egli stato eletto di poi presidente della Camera di Commercio è indizio non dubbio che fosse tenuto in una certa considerazione da' suoi concittadini.

A Verona ebbe i natali il figlio suo Giovanni il 25 febbraio 1816. Vi nacquero altresì due suoi fratelli, i quali peraltro morirono in tenera età.

Il padre morì essendo ancora giovanissimo il figlio Giovanni, e la madre per conseguenza pensò di trasferirsi col figliuolo a Bergamo presso il proprio genitore Ambrogio Zavaritt.

Il giovanetto, in allora decenne, fu mandato in educazione ad Aarau in Isvizzera.

Di maggiore importanza per lo sviluppo della sua mente e dell' indirizzo della sua cultura fu la circostanza della sua dimora di alcuni anni in Germania, a Monaco e ad Erlangen, dove frequentò le rispettive Università in qualità di studente di medicina e di scienze naturali. Tutto quello ch'egli ebbe ad osservare e ad udire in quella sua dimora lasciò traccie vive e durature sull'animo impressionabile e sul versatile spirito di lui, ed è circostanza che ben serve a spiegarci come accadesse ch' egli, in cuore suo sincero patriota italiano sin nell'età più provetta, si fosse immedesimato nel genio germanico e si trovasse in possesso della lingua tedesca a segno da riescire a servirsene di preferenza nella estrinsecazione de' suoi concetti critici intorno all'arte.

Fin da' suoi anni giovanili poi, egli si sentì attirato, oltre che dalle discipline delle scienze fisiche, da quelle altresì delle scienze speculative, laonde si

compiacque addentrarsi in materie tanto filosofiche quanto letterarie. Nè è cosa da far meraviglia, che gli studii fisiologici, in unione agli altri, lo rendessero atto nell'età più provetta a darsi con particolare disposizione alle sue indagini critiche e ad imprimere alle medesime quell'indirizzo pratico che costituisce il merito peculiare dei suoi originali ammaestramenti, quali troviamo esposti principalmente nella prefazione a questi suoi “Studii critici sull'arte„ intitolata: “Concetto fondamentale e metodo.„

Rimangono tuttora parecchie lettere di lui, studente in Germania, a' suoi amici in patria, dalle quali apparisce in quanti modi diversi egli attendesse a pascere il suo spirito attivo e vivace. Notevole fra altri il passo che ricorre in una sua lettera del 1835 al suo amico Federigo Frizzoni di Bergamo (che morì quivi più che ottuagenario nel 1893), dove parla di sè stesso nei termini seguenti: “Al presente io mi occupo d'ogni sorta di cose, tanto che non mi dò riposo nè di giorno nè di notte. Fisiologia, chirurgia, botanica, latino, letteratura tedesca, e, figurati, per di più da qualche tempo anche lo spagnuolo: onde io già vado vagando col dabben uomo Don Quixote per le pianure della Mancha in cerca della bella Dulcinea di Toboso. Quello che mi ha attirato allo spagnuolo si è il grande Calderon, avendo letto i suoi *Autos*, dai quali mi sentii trascinato siffattamente, da risolvermi di mettermi alla portata del testo originale. Non meravigliarti quindi se tu avessi a ricevere quanto prima una mia lettera in ispagnuolo.„

In quegli anni egli fece conoscenza di molti uomini insigni nelle scienze e nelle arti. Fra i primi rammenteremo l'anatomico prof. Döllinger, padre del noto abate, che si è reso tanto celebre a' tempi nostri come capo dei Vecchi Cattolici; poi i poeti Schubert e Rückert; fra gli artisti, Bonaventura Genelli, il Cornelius, il Kaulbach, i quali emergono nella pleiade dei protetti del reale Mecenate Luigi I di Baviera.

Col Genelli, l'ingegno più elevato e fors'anco il meno favorito dai sorrisi della fortuna, pel suo carattere timido e riservato, strinse amicizia cordialissima, che durò per oltre una ventina d'anni, fino alla morte del pittore, e diede luogo ad uno scambio di buon numero di lettere, sempre in lingua tedesca, le quali ora in gran parte stanno per essere date alle stampe, dappoichè trattano argomenti di speciale interesse pel pubblico germanico.

Della vivezza del suo sentire fanno testimonianza in genere le sue lettere agli amici in tutto il tempo della sua vita. Ne abbiamo sott'occhio una, scritta da Erlangen poco tempo prima ch'egli si recasse a Monaco di nuovo a prendervi la laurea in medicina, lettera caratteristica per la foga giovanile e pel suo famigliare umorismo, dove manifesta l'animo suo, ragionando di poesia e di arte.

Come contrapposto al suo giro di idee, in fatto di giudizi artistici, maturato negli ultimi decennii della sua vita, ci piace di riprodurre qui la seconda parte di detta lettera, diretta anch'essa all'amico Federigo Frizzoni in data del 21 febbraio 1838. In essa dopo aver discorso dell'antica letteratura germanica, soggiunge:

“Il senso del bello intensivo, per verità, la natura me l'ha accordato. Ch'io dunque sia capace di sentire quanto di peregrino trasparisce dalle creazioni di un Holbein, di un Dürer, di un Cranach, di un Culmbach, ecc., tu me l'avresti a concedere, se insieme avessimo potuto trovarci davanti alle loro opere sia a Monaco, sia nella Moritzcapelle di Norimberga, sia a Pommersfelden. Ma poichè questo non si è potuto effettuare, devi contentarti delle mie assicurazioni. L'intensità del temperamento che emana dalle opere d'arte germaniche mi fa dimenticare bensì la consueta secchezza e rigidità delle loro

figure, ma il volerle innalzare al di sopra di quelle delle scuole meridionali, come la intendono questi messeri mistici tedeschi e persino il signor H. Leo. questo, secondo il mio gusto, non saprei ammetterlo. Per me, nella figura umana si è tanto la carne quanto lo spirito quello che mi piace e mi ricrea. nè saprei imaginare nulla di più incantevole di una florida, giovane figura sia d'uomo sia di donna. E però mi vanno più a sangue le opere tarde del Durero e i ritratti di Holbein i più perfetti, anzi che le opere loro anteriori, quand'anco queste possano essere forse intese in modo più spiritoso. (Parlo di quelle, *quæ usque adhuc vidi.*)

“ Non è molto lessi nel Vasari la ridicola osservazione, che se il Durero fosse nato di là dalle Alpi sarebbe riescito grande quanto Rafaello. Messer Vasari non sarebbe venuto fuori con simili propositi se avesse contrapposto le une alle altre le opere dei due maestri, fossero anche solo due. Per quanto si voglia ammettere che il Durero avrebbe creato delle figure più belle e più carnose, difficilmente la trasposizione di là dalle Alpi nel parer mio saprebbe modificare sostanzialmente il genio dell'artista, altrimenti io stesso fin d'oggi mi metterei in via per l'estrema punta della Sicilia.

“ Ma lasciando andare il Vasari e riprendendo il filo del ragionamento, sta il fatto che le creazioni di un Rafaello, di un Correggio, di un Tiziano, di un Michelangelo, di un Giulio Romano (per quanto in genere non mi siano note se non per le stampe), quelle delle Niobidi ed altre della scuola greca, quando io le sto contemplando mi fanno balzare il cuor nel petto. Ogni muscolo, ogni vena, ogni piega della pelle, ogni lieve convessità delle ossa vi si vede come interpretato per incantesimo, tanto che anche il più pedante anatomico non potrebbe se non collaudarli.

“ Nella contemplazione di simile pienezza di forme io trovo una soddisfazione molto maggiore, che quando mi si offrono delle creature da non servire se non per dimostrazioni di osteologia. Insomma, volendo significare in brevi termini la differenza fra la scuola tedesca antica e l'italiana o la greca (quale per lo meno la vedo io), la farei consistere nelle due semplici parole: *ossa* e *carne.* Certo che da entrambe, tanto dalle ossa quanto dalla carne, suol far capolino l'essenza spirituale, ma lo spirito rivestito di carne mi è più caro, poichè io non sono propenso ai precetti del digiuno; sono al contrario un fervente luterano.

“ Non ostante, per prevenire ogni equivoco, debbo fare qui senz'altro una dichiarazione. Da quanto sono venuto dicendo tu potresti sentirti indotto a credere ch'io sia un vero Priapo, un essere di tendenze tanto sensuali da provare la più grande soddisfazione nelle figure femminili di un Rubens, la qual cosa non è punto sussistente; poichè una carne come quella mi è troppo disgustosa e ributtante ed oltrepassa decisamente il mio concetto del bello. In genere questo artista, piuttosto volgare come pittore di soggetti storici, non è il mio ideale; al contrario la maggior parte de' suoi quadri allegorici, per quanto gli abbiano procurato la più vasta rinomanza, io non li posso soffrire.

“ Quando il Rubens invece si rivolge col suo pennello a soggetti pei quali si richiede soltanto un modo di concepire vivace ed un trattamento spiritoso, come accade nei combattimenti di animali, nelle scene campestri, nei ritratti, figure di fauni, di mori, e similia, quali io ebbi occasione di vedere a Monaco e a Pommersfelden, in allora io mi sento disposto ad applaudirlo di tutto cuore. [1]

[1] Questo sensato criterio nel giudicare il valore artistico del pittore d'Anversa ci consta il critico averlo conservato e riconfermato anche ne' suoi anni più maturi.

" La *Danza macabra* dell'Holbein, che tu credevi io non conoscessi, la posseggo io stesso, ma non vi so trovare gran piacere, sembrandomi poco estetico il soggetto. Ma è tempo ch'io smetta ora dalla mia chiacchierata artistica, la quale di bel nuovo ti farà ridere cordialmente. Tu poi non mostrarla ad alcuno, perchè io non abbia ad attirarmi la riputazione o di pazzo o d'imbecille, la qual cosa non può essermi indifferente, mentre non ho per anco trovato moglie.

" In fine, tanto queste quanto le altre mie espettorazioni non vorrai tenerle per altro che semplici idee di uno scolaro errante, il quale non iscrive con arroganza nè con piglio di critica pretensiosa, ma con viso ilare e sorridente e forse con modestia maggiore di quella che appaia esteriormente. O non sei stato tu forse quello che mi ha evocato alla tenzone, da me sostenuta per l'onore della patria, della famiglia e di me stesso?

" Del resto ti prometto solennemente di non ragionare altrimenti in avvenire di cose d'arte, o per lo meno di risparmiarti i miei giudizi in proposito. Come dico, io te lo prometto; se saprò poi tenere parola è altro affare, che si verificherà da sè a suo tempo. „

Che lo " scolaro errante „ ne' tardi suoi anni fosse destinato a trasformarsi nel reputato critico pseudorusso, è tal cosa che non gli sarebbe in allora passata per la mente. Comunque sia, i suoi viaggi ulteriori, da prima a Berlino nel 1838, dove da Bettina von Arnim fu introdotto nella più colta società, poi un anno passato a Parigi, più di tutto in fine i reiterati suoi viaggi fatti posteriormente tanto in Italia quanto negli altri centri di civiltà europea, servirono ad accendere vieppiù nell'animo suo sensibile l'intendimento e la passione dell'arte.

È vero bensì che durante la sua prima dimora nella capitale francese lo troviamo sempre dedito con predilezione agli studi fisiologici, mentre da altra delle sue lettere si rileva che per l'appunto era intento ad elaborare una monografia intorno alla classe zoologica dei saurii (lucerte). Vi esprime pure la sua considerazione per fisici insigni, quali Arago, Dumas, Savart, Edwards, Beaumont, ecc. [1]

Ma nel tempo istesso anche i tesori del Louvre attrassero la sua attenzione. La grandiosità di Paolo Veronese, che, come molti vanno sperimentando, s'impone massime nel noto *Salon Carré* colla magistrale tela delle *Nozze di Cana*, fece grandissima impressione sulla sua fantasia giovanile. Quando poi gli accadeva di passare dalle sale degli antichi fiamminghi e italiani in quelle degli artisti più recenti, egli, secondo la sua propria espressione, provava un senso non dissimile da quello di chi dal piacevole tepore di un sole primaverile fosse passato in un ambiente di ombra, per quanto pur riconoscesse di avervi riscontrato parecchie opere moderne di merito.

In proposito togliamo da una sua lettera scherzosa all'amico Federigo, di Bergamo, il passo che segue: " Poichè di bel nuovo siamo sul capitolo arte, dovrei ben dirti qualche cosa e fosse pur poco, dell'Esposizione di quest'anno; ma a dire il vero, io non vi fui che due volte e in realtà ho badato più alle belle che vi si erano dato convegno, che non ai quadri. Mi consta bensì che dei maestri più rinomati (come Ingres, Delaroche, Vernet, Scheffer, Winterhalter, ecc.) nulla è esposto questa volta, nel mentre vi sono rappresentati ad esuberanza i loro così detti scolari ed imitatori. I soggetti attinti dalle Sacre

[1] Nel corso dell'estate si trovò col celebre naturalista Agassiz in Isvizzera e prese viva ed attiva parte alle sue ricerche intorno ai ghiacciai.

Scritture non iscarseggiano; ma vi fa difetto quello che importa, l'ispirazione. Angioli ed angiolesse noiosi; Santi, che di santo non hanno altro che l'aureola sulla testa; Profeti, la cui natura profetica si estrinseca unicamente nella prolissità della barba, sì che costituirebbero degli ottimi *sapeurs,* quando fossero forniti delle berrette di pelo d'orso e dei grembialoni di pelle. È cosa veramente ridicola il vedere rappresentate quelle grandiose figure dell'antico Testamento, tanto elevate nella loro semplicità, col criterio di un parrucchiere e col gusto di un miniatore. Così nelle *Figlie di Labano* non avvi nulla di grande se non lo sterminato pezzo di tela e la cornice immensa. Complice di quest'opera è un tale Chopin. Questo pittore sembra aver preso a modello lo sdolcinato Guérin. Dei ritratti di pregio, nel quale genere i francesi sogliono mostrarsi valenti, quasi nessuno; frequenti i melensi dandy con belle cravatte di seta bleu ed abito di stoffa finissima; tantochè il visitatore potrebbe sentirsi indotto ad informarsi del negozio dove si vende il bel panno piuttosto che del pittore. Di paesaggi ve ne sono parecchi, che mi piacquero, massime quelli fatti in Italia, e quelli di Diday, maestro di Calame, nonchè alcune vedute della Svizzera che piacciono sempre. „

Fu in quel tempo che il Morelli a Parigi fece amicizia col più arguto esperto di cose d'arte, il tedesco Ottone Mündler, al giudizio del quale più tardi la Galleria Nazionale di Londra andò debitrice di notevoli incrementi allorchè questi intraprese appositi viaggi in diverse parti d'Europa e massime in Italia, coll'incarico formale di acquistare scelte opere di pittura per quella insigne Pinacoteca. I due amici poi in anni posteriori si rividero spesso in Italia, scambiandosi i sentimenti e gli entusiasmi intorno a soggetti di comune interesse, visitando chiese e gallerie e dandosi convegno in frequenti casi nello studio di un uomo originale nella sua sfera d'azione, il pittore e ristauratore Giuseppe Molteni di Milano.

Al vero e proprio studio scientifico dell'arte antica tuttavia il Morelli non si dedicò, come vedremo, se non in età molto più inoltrata.

Un nuovo orizzonte si aprì alle sue aspirazioni ideali, allorchè, reduce in patria, si recò a Firenze nel 1840 e vi trovò in breve le più cordiali accoglienze in un ambiente illustrato dalla presenza di uomini quali un Gino Capponi, un Gian Battista Niccolini, un Giuseppe Giusti. In Toscana si sentì pure attratto dalla mente fine e gentile di Giovanni Battista Giorgini, che gli fu collega più tardi nel Senato. Egli simpatizzò vivamente colle sue vedute, sia nel campo letterario, sia in quello della politica patriottica, che andava preoccupando già gli animi più eletti sotto il governo granducale, affigliato a quello dell'impero austriaco.

Fra le carte lasciate dal Morelli dopo la sua morte trovasi un breve scritto del Giorgini, da Siena a lui diretto a Firenze il 15 gennaio 1841, dove fra altro gli dice: “ Ho lettere da Gino Capponi, il quale mi ringrazia di avergli procurato la vostra conoscenza, e di voi dice che siete — italiano d'animo e tedesco di studii — elogio bellissimo e degno che sia fatto a voi e dal Capponi. „

Con quest'ultimo poi tenne una corrispondenza epistolare, della quale già si ha contezza per la pubblicazione delle lettere di Gino Capponi fatta dal di lui segretario Alessandro Carraresi. Nè vuolsi dimenticare che quando l'illustre storiografo, gravemente affetto d'indebolimento della vista, volle recarsi a Monaco per farsi operare, fu il suo giovane amico lombardo quegli che volontariamente gli servì da guida nel suo viaggio, ma senza ottenere pur troppo il risultato desiderato, poichè il male del paziente, ribelle ad ogni cura, andò aggravandosi via via e in breve tempo fu causa della completa sua cecità.

Questa tuttavia non lo impedì d'intraprendere la sua " Storia della Repubblica di Firenze „ la quale, come si sa, non venne alla luce, nella prima edizione, se non nel 1875. Il Morelli vi s'interessò cordialmente, facendo frequenti e lunghe dimore a Firenze presso i diletti amici, nè dobbiamo trascurare di avvertire che le parti dell'opera concernenti l'arte fiorentina furono in gran parte da lui ispirate.

In uno de' suoi scritti egli si esprime intorno al Capponi nei termini seguenti:

" La felicità ch'io provo, di poter conversare con un uomo quale il Capponi non saprei sufficientemente esprimerla in parole. Chi lo conosce da vicino, ritrova in lui la piacevole giovialità di un giovane, la severa maturità dell'uomo fatto, la pienezza del sapere, la cordialità di una conversazione seria, ilare, semplice e sostanziosa; nessuna tracotanza nè piccineria, nulla di arido nè di sofistico, nessuna ostentazione di riservatezza o di irritabilità, tanto frequenti a riscontrarsi fra gli eruditi e i letterati di maggior grido. E tutto questo, compenetrato da quella profonda e nello stesso tempo serena malinconia, che di continuo accompagna il grande e disgraziato uomo, e condito da suoi proprii tratti d'ironia socratica, coi quali egli estrinseca tratto tratto il suo sdegno e il suo dolore.

" Il suo nome, la sua rinomanza, le sue ricchezze e la considerazione che gli viene tributata egli li porta con una scioltezza pari a quella colla quale un dandy de' più spiccati sa portare l'elegante suo abbigliamento. Mentre la stima e l'ammirazione per lui è generale egli non se ne dà per inteso, come s'egli solo ne fosse ignaro. Non dissimili devono essere stati, come m'imagino, i grandi caratteri, gli uomini eminenti dei bei tempi dell'Italia. „

Ma fra tutti i conoscenti di Toscana quello col quale egli in breve volgere di tempo si unì mediante i più intimi e famigliari legami d'amicizia fu il Cav. Niccolò Antinori, discendente da una delle più antiche famiglie fiorentine, figlio secondogenito del marchese Antinori. I loro rapporti reciproci non tardarono a farsi tanto cordiali quanto avrebbero potuto essere quelli di due affezionati fratelli, e si mantennero inalterati sino alla morte dell'Antinori, avvenuta nel 1882, essendo egli minore del Morelli di un anno soltanto.

Mentre dalla famiglia del primo vengono religiosamente conservate abbondanti serie di lettere scambiatesi fra i due amici, andiamo debitori alla cortesia della medesima di poterne riportare qui qualche parte, atta a gettare nuova luce sull'animo di colui che abbiamo preso ad argomento del nostro studio. Bella fra altre, nel suo giovanile entusiasmo, quella che l'amico Giovanni, famigliarmente chiamato *Nane,* secondo la voce in uso a Verona e nel Veneto in genere, scrive al suo Niccolino in occasione della sua prima visita nella città eterna. Eccola nella sua parte sostanziale:

" Roma, li 20 aprile 1842.

" Amico carissimo,

" Roma è la città per te, bisogna tu ci venga tosto che sarà possibile, e possibile è tutto per uno che voglia. È l'unica città, mi pare, dove un artista possa vivere veramente da artista; libero, senza guanti bianchi e senza il timore che alle sue azioni segua una coda di pettegolezzi. Le ruine sono così colossali, così maravigliose, i contorni di Roma spirano un aria così classica e sono tanto serii e grandiosi, che ammazzano ogni altra cosa. Qui in questo suolo il pensare s'allarga, le idee divengono più grandi, più nobili; insomma si diventa un altr'uomo.

“ Quante volte, amico mio, non pensai a te; godrei il doppio se tu fossi meco. Mai in vita mia ho avuto tante emozioni quante n'ho avute qui in Roma. Sono in continua estasi. Ma t'assicuro che ne traggo assai profitto da questo mio soggiorno, almeno mi pare così. Visito ogni settimana un paio di volte la galleria Doria, dove trovansi de' sublimi paesaggi di Claudio e di Poussin, e quando mi vi sono ben bene ispirato vo subito a passeggiare nella natura e cerco di trovarvi ciò che ne' quadri ho veduto, e che questi artisti trovarono e che hanno più o meno imitato. Questi studi mi danno sommo diletto, m'allargano e purificano l'animo e gli danno una più sublime idea della natura e dell'arte.

“ Beato quello cui tutto è idea viva e non più mera parola e tradizioni. Sono contento de' miei giorni, e godo veramente di questa bellissima nostra vita e talvolta m'entra tale allegrezza in corpo, che vorrei abbracciare tutti quanti mi capitano innanzi; s'intende però da sè, le belle ragazze sempre più volentieri che le brutte. Vorrei solamente che potessimo vedere insieme le opere di Raffaello; fuori di qui non si può farsi un' idea di questo grand'uomo.

“ . . . . Ho comperato delle belle medaglie del XV secolo, e se avrò posto nel baule porterò meco anche qualche altra coserella di quell' epoca, come sarebbero degli utensili, per vedere e far vedere, che in quel benedetto tempo l'arte non era separata dalla vita quotidiana, che penetrava da per tutto. E così dev'essere. Come nella vita e come nella natura, così anche nell'arte nulla non è bello che vuol essere bello solo per la bellezza. L'opera d'arte deve avere radice nella vita intiera del suo tempo, deve nascere dal desiderio vero della generazione, perchè un' arte che non esistesse che meramente per contentare gli artisti stessi, come vogliono taluni, mi pare un mostro, un vero aborto senza capo e senza cuore. Ma lasciamo queste chiacchiere, perchè tu mi risponderai con Michelangelo, che *ci va più tempo che a fare figure.*

“ Ho ideato una commedia che porterà per titolo *Gli Artisti*, e se nel mese futuro avremo un caldo che mi costringerà a starmi qualche ora del giorno in casa, la butterò giù sulla carta e mi servirà d'esercizio di lingua. Spero che anche tu non ti starai colle mani alla cintola: studia, amico, studia; poichè chi ha sortito da natura tanto talento ed un così vivo sentire come te, non deve sbadigliare; l'unica sua vita è il creare, e questa è la più bella e la sola che possa rincrescere all'uomo di abbandonare. „

Come si vede da questa lettera, il Morelli, che già anteriormente aveva subito il fascino dell'arte drammatica, massime della spagnuola, volle poi in quel giro di anni provarsi egli stesso in simili produzioni letterarie, spintovi dal suo umore lepido e gioviale. Vi attese, fra altro, per parecchi anni, ma finì poi per abbandonarle, non trovandovi forse sufficiente incoraggiamento e soddisfazione sua propria.

L'arguzia della mente d'altronde non andava disgiunta in lui dal calore dell'affetto e dallo sdegno d'ogni grettezza e meschinità di sentire. E qui, affine di rispecchiare l'animo suo anche per questo rispetto, ci si permetta di citare un altro brano significativo d'una sua lettera scritta dalla sua dimora abituale di Bergamo, in data 15 dicembre del 1844.

“ . . . . Caro mio Antinori, tu non sai quanto io ti amo; e questo mio fortissimo amore che sento per te non dipende, come l'amicizia che porto a questo o a quello, dal raziocinio; no, è un sentimento spontaneo della mia natura verso la tua. L'età e i sentimenti ci congiungono; tu senti lo stesso bisogno d'amare caldamente, come lo sento io, per cui l'amicizia è un vero culto, e ne' tristi momenti della mia vita, quando questo entusiasmo andava

diminuendo, io mi sentiva di giorno in giorno divenire più miserabile e meschino, mentre che sono l'uomo il più felice quando la fiamma dell'amore e dell'amicizia è viva nel mio petto. Allora sento il bello con tutte le fibre, con tutto il mio sangue, e mi trovo capace d'ogni buona e magnanima azione. Sono certo che tu pure proverai lo stesso in te.

" Se tu mi dici che ti trovi spesso inondato dalla grettezza e che tu temi che la ti s'attacchi, io non so risponderti altro se non che finora ho trovato essere la grettezza il patrimonio de' più fra gli uomini, ma che ad animo generoso è impossibile ch'essa s'appicchi. Appunto questo sdegno che ho verso ogni spilorceria mi ha determinato di ritirarmi per molti anni nella solitudine d'una bella campagna. Vedevo che alla lunga il vivere con gente meschina, come è la maggior parte nelle piccole città, rendeva il mio carattere bilioso e pungente — mi avrei fatto molti nemici e mi sarei reso vieppiù indegno de' miei amici. Ora ne ho trovato due di questi romitorii, uno in Brianza, vicino al lago di Como, e l'altro vicino a Verona, ambidue in posizione deliziosa. Presto mi deciderò o per l'uno o per l'altro, e quando vi avrò fatto il mio nido voglio che tu venga a dividere meco la pace della campagna per qualche tempo. „

Non andò guari infatti ch'egli si acquistò una casa di campagna nella frazione di San Fermo presso Suello in Brianza, in amena posizione, e vi fece dimora per una serie di anni coll'amabile sua madre e con una zia paterna, coi sentimenti della quale, per verità, simpatizzava anche più che con quelli della madre.

Non fu insensibile l'animo suo agli avvenimenti del 1848, chè anzi vi prese parte attiva in varii modi. Egli, che con cuore aperto si era associato alle aspirazioni dei più illuminati patrioti, già in anticipazione allo scoppio della rivoluzione, e che si teneva in corrispondenza coi più eletti fuorusciti ricoverati in Piemonte, volle servire il suo paese tanto col braccio quanto col senno.

Scoppiata infatti la rivoluzione a Milano, egli capitanando una compagnia d'insorti, dopo occupata a Monza la caserma degli Austriaci, penetrò in Milano, mentre ferveva la lotta, dalla parte di Porta Comasina, ora Porta Garibaldi. Arruolatosi in un corpo di volontari, fu richiamato dal Governo provvisorio lombardo, che, in uno al gentiluomo milanese Alessandro Porro, gli affidò la missione di rappresentarlo alla Dieta germanica di Francoforte. [1])

[1]) Conservasi nel Museo del Risorgimento in Milano il documento originale concernente l'incarico accennato, dove il Morelli è interessato ad adoperarsi " a diffondere lo spirito vero del nostro paese e a confutare le ingiuste accuse del giornalismo prezzolato „. È in data del 17 maggio 1848. Quivi si conserva pure una lettera direttagli a Francoforte, della quale, perchè interessante le condizioni di tempo e di luogo, si riferisce qui il tenore testuale:

" GOVERNO PROVVISORIO DELLA LOMBARDIA.

" Milano, il 21 luglio 1848.

" Dall'accluso brano di lettera del signor Prospero Marchetti scrittaci il 15 corrente da Francoforte, Voi ricaverete come il nuovo potere centrale esecutivo germanico mostrerebbe inclinazione ad interporsi per troncare la guerra tra l'Austria e l'Italia, ove appena quest' ultima chiedesse la mediazione di lui. Siffatta inchiesta è cosa in vero delicatissima per la possibile gelosia delle altre potenze, è cosa inoltre pericolosa, in quanto la mediazione che fallisse il suo scopo, potrebbe poscia servir di pretesto a un formale intervento. Siccome però le condizioni accennate nell'inclusa sarebbero in sostanza favorevoli alla causa italiana, così potrebbe convenire di non negligere affatto l'opportunità, tanto più che il potere centrale germanico anderebbe forse ambizioso di contribuire ad una pacificazione, la quale, mentre gli procaccerebbe la simpatia di tutti i popoli civili, sarebbe altresì il primo esempio d' una diretta ingerenza, e il primo esercizio d'un supremo arbitrato nelle questioni toccanti uno Stato tedesco.

" Mentre pertanto lo scrivente si è rivolto ai Ministeri di Torino e di Roma, onde cono-

Se le pratiche dei commissari lombardi poi non sortirono un esito fortunato, la colpa, come si sa, non va addossata ai medesimi, ma alla fatalità delle circostanze di forza maggiore. Comunque sia, del fervore col quale il Morelli si era messo all'opera rimane tuttora un ricordo in un opuscoletto stampato a Francoforte e intitolato: " Parole di un lombardo ai Tedeschi. „ Di questo trovasi tuttora un esemplare nell'Archivio privato del conte Giov. Batt. Camozzi Vertova di Bergamo, amicissimo suo, alla gentilezza del quale andiamo debitori di averne avuto comunicazione e di riportarne qui, tradotti dal tedesco, alcuni brani, dai quali emana altrettanto la sua simpatia pel popolo germanico, quanto la sua avversione all'Austria e al suo dominio in Italia, il ritorno del quale egli cercava di scongiurare al suo paese, con isvariate ragioni facendo appello all'equanimità dei rappresentanti della Germania.

Ecco frattanto con quali parole egli dà principio alla sua orazione: [1])

" La rivoluzione della Lombardia tocca al suo termine. Non più il giogo di una tirannia di trentaquattro anni pesa sulla nostra cervice. Libero il nostro capo rialziamo al cielo: ciascuno di noi di nuovo si sente uomo: nel suo petto ciascuno sente muoversi ed agitarsi qualcosa, di che per lo innanzi gli era appena dato d'avere un presentimento: questa è la divina scintilla della *stima di sè stesso.* Con questo sentimento che esalta l'uomo noi veniamo a voi, o valorosi Tedeschi, e vi porgiamo la mano. Con tutta fidanza osiamo porgerla a voi: essa è pura di assassinii, nessuna infamia la macchiò. „

Interessante è il passo che si riferisce a' suoi propri rapporti colla Germania, che fa seguito alla sua esortazione alla concordia reciproca dei due popoli:

" Colui che in nome de' suoi connazionali dirige a voi queste parole, ha passato in mezzo a voi sei anni, i più belli di sua giovinezza. Vincoli d'intima amicizia, di gratitudine la più sentita lo legano al bel paese, al quale egli deve il ringentilimento del cuore e della mente, ed a cui darebbe il nome di seconda sua patria, se l'amor di patria, il più sublime, il più caldo dei sentimenti dell'uomo, patisse una divisione. Io conosco i Tedeschi meglio forse di quello li conoscano la maggior parte de' miei compaesani, e però non esito a confermare pubblicamente, che nessun popolo, per quanto mi sappia, è più di voi profondo pensatore, amante della giustizia e cavalleresco. È il Tedesco nel pensare vecchio, giovine nel sentire. Dov'è che le guerre eroiche per la indipendenza dei Greci, dei Polacchi e dei Circassi e dei Beduini stessi destassero maggiore entusiasmo che fra i Tedeschi? In qual paese i nostri artisti, poeti e letterati vennero meglio apprezzati, ed i

scere le loro intenzioni in proposito, v'interessa, signor Morelli, ad informarvi più positivamente sulla vera disposizione di cotesto poter supremo esecutivo riguardo all'Italia, sui limiti territoriali che le si assegnerebbero, sui sagrificii che le si vorrebbero imporre, sulla condizione a cui s'intenderebbe di ridurre il Tirolo italiano, il litorale triestino, e l'Istria.

" Di conformità alla presente abbiamo scritto anche al signor Evasio Radice, inviato costì dal governo di S. M. Sarda, col quale a quest'ora vi sarete già posto in relazione. Attenderemo con impazienza le notizie che ambedue ci potrete fornire sull'argomento, e vedremo dappoi se ci converrà incaricare Voi solo, od anche il signor Radice dei passi ulteriori.

" Vi siamo grati delle novelle fornite al signor Guerrieri, colla vostra lettera del 12 corrente, e vi salutiamo.

Borromeo — Strigelli — Guerrieri

Correnti, *segr.* „

[1]) L'opuscolo, di 32 pagine, porta il titolo: *Wörte eines Lombarden an die Deutschen,* stampato da Streng u. Schneider, a Francoforte sul Meno, nel 1848.

meriti dell'Italia rispetto alla civiltà e alla cultura europea meglio riconosciuti che in Germania? „

Chiude poi il suo dire colle seguenti fatidiche parole:

“ A voi gridatori e sgherri della vecchia Austria, noi di buon grado perdoniamo di avere sputato veleno e fiele contro di noi, di aver fatto quanto stava in voi per denigrarci, per infamarci al cospetto della Germania, poi che il vostro fu il combattimento dei disperati. Ma noi di tutto cuore auguriamo che la Germania prenda esempio da noi, vale a dire ch'essa *diventi una,* per diventare quello che in sì alto grado merita di essere, cioè uno Stato grande, glorioso, chiamato a tenere in mano la bilancia europea. Sì, o Alemanni, dateci un saggio della vostra amicizia, e siate certi, che gl'Italiani, i quali sentono, forse più d'ogni altro popolo, gl'impulsi de' nobili affetti, dimenticheranno la loro istoria e altrettanto vi ameranno e pregieranno, come fratelli, amici, vicini, quanto finora si trovarono costretti a odiare coloro che parlavano la vostra lingua. Le nostre due nazioni furono finora sminuzzate, internamente inimicate e rotte, — ed ora finalmente il gran pensiero dell' unità riaccosti l'Italia e la Germania, per la materiale prosperità e lo slancio intellettuale dei due popoli. Questo è il voto più caldo de' più eletti fra gl'Italiani. „

I primi rovesci delle armi piemontesi frustrarono i tentativi fatti a Francoforte,[1] e il Morelli, lasciata quella città, se ne andò a Venezia fra i difensori della città assediata, la quale notoriamente fu costretta ad arrendersi dopo alcuni mesi di una resistenza memorabile.[2]

Profondamente accorato di poi quando vide perduta la causa dell' indipendenza nazionale, si ritrasse a vita privata, dedita di nuovo agli studii letterarii, soggiornando parte a Bergamo, parte in campagna colla madre e colla zia diletta. Nel poetico romitaggio della Villa Arconati (altrimenti chiamato Balbianello) offertogli a dimora dal nobile proprietario relegato nell'esilio, si sentì rialzare alquanto l'animo depresso, godendo intimamente degl' incanti di quella natura da paradiso, e visse giorni felici allorchè s'ebbe ad ospite per un tempo prolungato il suo fido Acate, il cav. Nicola Antinori. Questi ne approfittò per famigliarizzarsi viemmaggiormente colla lingua e colla letteratura tedesca, nell'attesa d'intraprendere un viaggio in Germania nell'estate di quell'anno medesimo, 1851. Il Morelli alla sua volta si prese a cuore d' istruirlo

[1] Memorabile rimane la lettera che il Morelli diresse da Francoforte il 5 agosto 1848 al marchese Gino Capponi, nella quale lo intrattiene intorno alla sua missione. (Vedi: *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui,* raccolte e pubblicate da Alessandro Carraresi. Firenze, successori Le Monnier, 1883. Vol. II., p. 420). Quivi egli incomincia: “ La vostra carissima del 22 luglio mi consolò di molto: il trovare un uomo come voi d'accordo colle mie idee, fu per me un vero conforto, mentre che a Milano i miei consigli vennero finora quasi sempre derisi, e sgraziatamente i tristi risultati di questa nostra guerra dimostrano, che io ho veduto bene e ch'essi laggiù vivevano in illusioni. „ E più oltre, dopo avere deplorato la condotta irresoluta ed impacciata di Carlo Alberto, soggiunge: “ E i due Governi provvisorii! A qual punto è mai ridotta la povera nostra Italia! Che miseria! che miseria! che dappocaggine! Un po' di vittoria ci rende boriosi e spacconi fino al ridicolo; dimentichiamo quasi il nemico, lo sprezziamo, ci perdiamo in chiacchiere, invece di agire; i Governi scrivono tanti proclami, che a noi non ci basta il giorno per leggerli. — Un rovescio poi ci fa perdere la testa e ci fa vedere dappertutto dei traditori, mentre i veri traditori siamo noi stessi: lo devo dire a mio conforto in mezzo a queste sventure. Più tristi che suonarono le nuove della guerra e più mi sentii crescere la forza d'animo, e più sentii in me aumentarsi ogni sorta di energia. „

[2] Nel Museo del Risorgimento di Milano conservasi il diploma col quale il Governo provvisorio di Venezia (Dipartimento della Guerra) nomina Tenente della fanteria di linea (in data 28 ottobre 1848) il signor Giov. Morelli.

e prepararlo convenientemente, e di munirlo di buone raccomandazioni a' suoi eletti conoscenti di Monaco e di Berlino. Fra questi lo scienziato Alessandro von Humboldt, del quale troviamo fatta menzione in un passaggio di una lettera dell'amico Nane al suo Niccolino, reduce a Firenze. Passaggio che merita di essere rammentato principalmente, perchè toccando di una visita fatta dal Morelli ad Alessandro Manzoni, col quale si fece vieppiù famigliare poi fino al giorno della sua morte, ne mette in luce un tratto caratteristico:

".... La mia visita a Manzoni fu lunghissima e veramente interessante. Gli feci i tuoi saluti ed egli te li contraccambia affettuosamente. Gli dissi delle domande che ti fece Humboldt a suo riguardo, cosa che l'interessò vivissimamente. Manzoni mi mostrò le lettere di Humboldt a lui e le sue risposte a quelle. Il motivo che Manzoni adduce per rifiutare quella tale decorazione prussiana è l'aver egli rifiutato un simile onore da un altro Principe, che nella lettera non nomina, ma che era (sia detto *inter nos*) il vostro serenissimo Granduca.

" Nella seconda lettera Humboldt gli dice che il suo buon Re lo esentava dall'obbligo di portare la decorazione e d'essere pubblicamente nominato Cavaliere dell'ordine, ma che in ogni modo S. M. voleva che il nome di Manzoni figurasse nel numero dei Cavalieri dell'ordine "pour le mérite."

" Sappi che Manzoni rifiutò anche la decorazione della Legion d'onore, che Cousin gli aveva inviato a nome di Luigi Filippo, e mi raccontò poi come il nobile signor Thiers aveva suggerito di farlo Commendatore, "perchè il Manzoni rifiutando il semplice onore non rifiuterebbe di certo la borsa attaccata a quello." Questi sono tratti caratteristici per la storia dei nostri tempi. N'è vero?"

Negli anni seguenti il Morelli incominciò a rivolgere un'attenzione più speciale allo studio delle opere d'arte unendovi lo scopo pratico di formarsi egli stesso una raccolta di quadri, nei limiti concessigli dal suo modesto patrimonio. L'esempio del Mündler, l'intelligente incaricato della National Gallery di Londra, gli servì di sprone nel suo intento. Oltre a ciò egli fin d'allora andava acquistando la convinzione sensata, che per farsi veramente famigliare coi nostri antichi artisti avesse a servire di mezzo validissimo l'esperienza, derivante dalla pratica di comperare opere d'arte per proprio conto. Le sue naturali disposizioni, l'acume del suo intuito erano tali fin dall'esordio da rendergli più agevole il grato consiglio.

Non deve recare meraviglia poi la mutabilità de' suoi criteri intorno a talune delle cose da lui stesso raccolte e altrove osservate, quando si ponga mente alla circostanza che il suo spirito, sempre intento a progredire nella scoperta del vero, dava luogo ad una evoluzione continua, mano mano che l'esperienza si faceva più provetta e la riflessione più matura, sì da non renderlo alieno a ricredersi all'occorrenza e a correggersi in frequenti casi.

In relazione a' suoi acquisti è interessante quanto egli scrive in una sua del 25 maggio 1856 all'Antinori:

" Sappi, mio caro amico, ch'io sono ora circondato da' più preziosi quadri che immaginarti puoi, e fra questi ve ne sono due che sono veri gioielli: un ritratto di giovinetto, ch'io acquistai e pagai per opera di Marco d'Oggiono, ma che mi pare sappia più del maestro che dello scolare, e una Madonna del Mantegna (a tempera forte) col Bambino che dorme, che è una meraviglia davvero.[1] La testa della Madonna pur troppo è stata ritoccata.

[1] Il ritratto vedesi ora esposto nella prima sala della raccolta Morelli alla Civica Accademia Carrara in Bergamo, sotto il n. 26. Rappresenta verosimilmente un giovane paggio a' tempi di

" A me fu venduto per " quadro della Scuola Mantegnesca " ma è indubitato Andrea Mantegna.

" Oltre questi due mi fu dato rinvenire in una delle nostre quadrerie di Bergamo due tavole di " Andreas Mediolanensis " col nome e coll' anno 1499 (San Giovanni Battista e Santa Caterina),[1] e un' altra tavola dello stesso artista, rappresentante la testa di San Giovanni Battista sopra bacile d'argento — stupenda cosa.

" Qui gl' intelligenti ritenevano questo A. Mediol. per Andrea Salaino — mentre che invece è Andrea Solari, coetaneo quasi a Leonardo da Vinci e che nel 1503 fu chiamato dal Cardinale d'Amboise in Francia, dove dipinse varii quadri che sono fra i principali del Louvre e di altre raccolte — e dove morì incirca nel 1510. Il Solari, di cui non mi sovvengo di aver veduto opere nelle gallerie di costì, è uno dei più bei pittori di quell'epoca d'oro. E quando ritornerai da noi vedrai come sono belle e care queste tre tavole che di lui ho acquistato, — e a poco prezzo, vedi.

" Così ho pure trovato nelle mie indagini fatte altri bei quadri: un magnifico ritratto d'uomo, del Cariani (affatto giorgionesco)[2], una bella tavola di Perin del Vaga, rappresentante Lucrezia romana, e un San Giovanni Apostolo di Bartolomeo Montagna. Insomma il primo acquisto che feci per caso della tavola del Lotto (era il bozzetto della grande pala di San Bartolomeo a Bergamo) fece sì, che mi sono sentito una tale smania di rinvenire al Lotto de' compagni di lui, che per più mesi non mi sono d'altro occupato che della vita e delle opere de' pittori nostri Bergamaschi, e in tal modo visitando e chiese e quadrerie private sono pervenuto ad acquistare e cognizioni e quadri, e spero che, tirando avanti così e secondato sempre dalla medesima fortuna, io riuscirò a formarmi una piccola galleria. Ma, Niccolino mio, ancor tu devi porgermi aiuto in tale ardua impresa, e se mai ti venisse fatto di scoprire un qualche bel quadretto di pittore del mille e quattrocento — se vuoi pure un Rafaello — che costì sia acquistabile a prezzo moderato, pensa a me e fammelo sapere, sai! "

Un simile ordine d'idee si manifesta in altra sua missiva dell' anno seguente allo stesso amico, dove di nuovo professa la sua devozione a Gino Capponi, per passare di poi di nuovo all' argomento favorito della sua raccolta.

" . . . . Ho studiato i documenti di Storia italiana del Molini, corredati di stupende note del Capponi — note che meglio di qualunque altro suo lavoro rivelano la vastità di quel suo magnifico ingegno, non che la rara sua erudizione. Ve n'ha alcune, che a mio sentire sono veri lampi di genio, ti rischiarano ad un tratto tutto il buio di un' epoca. Nessuno, io credo, ha meglio del Capponi inteso e penetrato quella società italiana degli ultimi decennii del Quattrocento e de' primi del Cinquecento, per intendere la quale oltre essere italiano bisogna pure avere in sè una scintilla d'ingegno d'artista.

Lodovico il Moro, e fu più tardi riconosciuto dal Morelli per opera di Ambrogio De Predis. In questo stesso volume, come si può vedere più avanti, egli lo enumera fra le opere di detto pittore milanese, da lui evocato dall'oblio, come pure trovasi descritto nel mio libro, *La Galleria Morelli in Bergamo*, edito dai fratelli Bolis. Trovasi nel novero delle 30 fotografie della ditta C. Marcozzi e C.° di Milano ricavate dai migliori capi della raccolta. La Madonna del Mantegna fu poi dal Morelli ceduta a Don Giacomo Poldi Pezzoli e figura tuttora nello splendido Museo da lui lasciato alla città di Milano, sotto il n. 122.

[1] Oggi fanno parte egualmente del Museo Poldi (n. 26 e 29).

[2] Si ravvisa ora in una tela della seconda sala della raccolta Morelli a Bergamo, sotto al n. 99.

“ Fra quanti scrittori oltramontani io m'abbia letto finora, non ve n'ha uno solo, a parer mio, che abbia colto nel segno, nè Sismondi, nè Ranke, nè Leo e meno ancora il Roscoe; l'articolo sopra Machiavelli di Macaulay parmi dimostri che lui meglio di altri storici stranieri sarebbe capace d'intendere

RITRATTO DI GIOVINETTO, di *Ambrogio de' Predis* [raccolta Morelli in Bergamo] (pag. XI).

quell'epoca, certamente la più ricca di vita e perciò la più interessante di tutta quanta la storia moderna. Io me la sto studiando con sempre crescente interesse già da parecchi anni, ma io tento d'indovinarla più nelle opere degli artisti che nei maneggi diplomatici di quelle piccole corti; e per ora mi occupo specialmente dell'arte lombarda, la cui storia è ancora tutta da farsi. E siffatte

ricerche e studi, che mi obbligano di fare molte escursioni a dritta e a sinistra per vedere quadri, fabbriche e opere di scultura, mi danno un gusto matto e riempiono, insieme alle cose drammatiche, piacevolmente il mio tempo, facendomi dimenticare tutta la brutta noia delle cose presenti.

" Di quando in quando mi vien pur fatto di allargare la mia piccola raccolta di quadri, per quanto, s'intende, me lo concedono le scarse mie pecunie. E alle volte fo anche di più di quel che vorrebbe la mia cassa, il che mi costringe poi d'impormi molti sacrifici d'altro genere. Ma io penso allora che senza sacrifizi non v'ha godimento quaggiù, e quando poi mi ritrovo con me stesso solo, circondato da' miei libri e da' miei quadri godo d'una tal beatitudine giovanile e pura, che tutto il resto del mondo mi par poca cosa. E sappi dunque che quattro mesi or sono mi venne fatto di arricchire la mia quadreria di due stupende tavole del nostro Borgognone [1] che chiamerei volentieri il Fra Beato Angelico della Lombardia, bench'egli fosse contemporaneo di Leonardo, senza che però punto si lasciasse sviare dal proprio suo sentiero da quel grande tuo compatriota. Credo che al signor Eastlake l'una di queste mie tavole sarebbe stata assai accetta per la Galleria di Londra, ma io non la darei via per oro al mondo, — prima perchè piace a me e mi frutta quindi assai più che un pugno d'oro nella mia cassa, e in secondo luogo perche io ritengo dovere d'ogni galantuomo che ami il suo paese d'impedire, per quanto sta in lui, che le opere veramente belle e rare dell'arte nostra escano fuori d'Italia. Esse formano la più bella parte del nostro retaggio nazionale, appartengono quindi a tutta la nazione ed io non mi riguardo che l'attuale depositario di siffatto tesoro. „

Spuntò al fine l'alba di giorni più promettenti per lui, del pari che per ogni buon cittadino, col 1859 e coi grandiosi avvenimenti che segnalarono quell'anno per l'Italia. Già anteriormente egli si era associato con tutto l'animo alle latenti aspirazioni patriottiche, mercè le quali la Lombardia co' suoi rappresentanti più eletti, non ostante la sospettosa vigilanza del governo austriaco, già era venuta preparandosi in unione al Piemonte all'opera della riscossa e della unificazione nazionale.

Convocato il Parlamento del nuovo regno subalpino nel 1860 a Torino, egli vi andò quale Deputato, chiamato a rappresentare la città di Bergamo, militando nelle file dei seguaci ed ammiratori del Conte di Cavour. Fu assiduo nei lavori degli uffici e fra altro perorò, quando si porgeva l'occasione, per gl'interessi dell'arte e de' suoi monumenti.

Allo scoppiare della guerra del 1866 volle, per quanto non fosse più giovane, arruolarsi anch'egli fra i volontarii e come capitano prese parte nella schiera condotta dal colonnello Guicciardi in Valtellina, sulle alture dello Stelvio, dove egli più volte comandò il fuoco e sostenne quello del nemico colla imperturbabilità e l'energia proprie del suo carattere nei più ardui frangenti.

Il mandato di rappresentante politico della città di Bergamo gli fu riconfermato per altre quattro volte. Da ultimo poi essendosi egli capacitato, che la crescente prevalenza delle tendenze democratiche non gli avrebbe consentito di uniformare ulteriormente i suoi principii a quelli de' suoi elettori, si accomiatò dai medesimi spontaneamente. Ma poco stante fu nominato Senatore sotto il Ministero Minghetti nel 1873, in considerazione delle sue benemerenze verso la patria. Quivi pure egli non si fece mai desiderare ogniqual-

[1] Sono quelle che si vedono ora nella 1.ª sala Morelli a Bergamo, rappresentanti San Giovanni e Santa Marta e contrassegnati coi nn. 40 e 43.

volta venivano portati sul tappeto argomenti importanti e si trattava di pronunciarsi in alte questioni di principii, serbandosi fedele sempre e intero nella professione delle sue convinzioni liberali conservative.

Dopo la morte della vecchia zia e più dopo quella della madre, avvenuta nel 1867, egli si trattenne sempre più di rado a Bergamo, nel suo focolare domestico, sentendo il bisogno di aggirarsi entro un ambiente più largo, e compiacendosi di reiterati viaggi d'istruzione, massime nel campo dell'arte.

Il suo trasloco a Milano tuttavia non ebbe luogo se non nel 1874. Quivi, nella vicinanza di antichi amici e circondato dalla sua scelta raccolta di opere d'arte italiana e olandese, egli condusse una vita tranquilla e confacente all'età e all'indole sua. Quivi egli riescì a concentrarsi ne' suoi pensieri e a cogliere i frutti della sua esperienza in materia di arte, dando mano a divulgarne i risultati mediante le stampe. Fra il 1874 e il 1876 pubblicò sotto il pseudonimo russo, d'allora in poi da lui sempre adottato, d'Ivan Lermolieff, una serie di articoli intorno alla Galleria Borghese di Roma nel periodico *Zeitschrift für bildende Kunst,* diretto dal Prof. Carlo von Lützow di Vienna, suo amico ed ammiratore, ch'egli coadiuvò poi validamente con consigli e con informazioni nella compilazione della nota sua opera di lusso: *I tesori dell' arte in Italia.*

Gli articoli della *Zeitschrift* avendo attirato vivamente l'attenzione degli studiosi per la novità e l'originalità del contenuto, lo animarono a raccogliere in un volume le sue osservazioni critiche fatte nei recenti suoi viaggi in Germania. Questo vide la luce in Lipsia nel 1880, editore il Seemann, sotto il titolo: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem russichen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.* Nè andò guari che il volume, avidamente ricercato, trovò i suoi traduttori, in inglese e in italiano. [1]

Il perchè egli si sia servito della lingua tedesca è chiaro e ormai abbastanza noto. Siccome nella sua critica egli, colla pungente ironia che lo distingue, prende di mira principalmente i letterati tedeschi, così l'autore, pratico della loro lingua quasi al pari della propria, trovò opportuno di esporre le sue idee in tedesco. La ricchezza della lingua germanica d'altronde non poteva che tornare favorevole al suo genere di discussione, rispetto al quale egli sapeva che avrebbe trovato un pubblico disposto ad ascoltarlo, molto più numeroso in Germania che non fra noi.

Come alcuni anni più tardi poi egli si trovasse animato ad intraprendere una seconda edizione de' suoi scritti contenuti in quel volume unico, ampliandoli e modificandoli in modo da costituirne un'opera molto più estesa e suddivisa in tre volumi, è cosa ch'egli spiega da sè nel proemio al presente volume. Quello che vuol essere osservato qui si è, ch' essi esercitarono un' influenza notevole sul progresso della scienza dell'arte, suscitando la discussione sopra infiniti punti concernenti la storia della pittura.

Il periodo de' suoi viaggi, dediti, starei per dire, esclusivamente agli studii sull'arte, ebbe principio fin dal tempo della unificazione d' Italia. Tolte le antiche barriere, aumentati i mezzi di comunicazione e di viabilità, egli ne approfittò, prendendo a percorrere la penisola, ed a suo tempo anche la Sicilia, in lungo e in largo, da un' estremità all' altra, sia per dar opera alle sue in-

[1] Il volume italiano, che porta per titolo: *Le opere dei maestri Italiani, nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del dottor Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K.... A..., fu pubblicato dal Zanichelli di Bologna nel 1886.

dagini, sia per attendere agl' incarichi affidatigli dal governo in relazione ai propositi, non per anco effettuati finora, di redigere gl' inventari delle opere d'arte esistenti, e a quanto concerne le misure da prendersi per la loro conservazione.

Parecchi di questi giri artistici per conto del Governo egli li fece in compagnia del noto storiografo Gio. Batt. Cavalcaselle, col quale tuttavia non si trovò nel migliore accordo, troppe essendo le divergenze dei loro gusti, delle loro tendenze, della loro coltura. L' avere il Morelli opposto di poi ne' suoi scritti nel modo il più crudo i suoi principii e i suoi modi di vedere a quelli del Cavalcaselle, si spiega colla considerazione, ch'egli dal suo punto di vista trovava addirittura nocivi questi ultimi al progresso della critica, principalmente perchè basati sopra criterii soggettivi, contrari a quelli suggeriti da uno studio più largo e più razionale dello sviluppo organico dell'arte. La sua propensione a trattare gli avversari coll'arme dell'ironia ci spiega perchè egli si fosse compiaciuto di assumere il pseudonimo rammentato, il quale, come si vede, consiste in un anagramma del proprio nome. Questa trasposizione del suo nome insieme alle ripetute qualifiche di *figlio delle steppe,* di *Tartaro* e via dicendo, giovavano a procurargli maggiore libertà nel combattere i pregiudizi e gli errori ch' egli ebbe a rilevare in una gran parte delle idee generalmente invalse intorno alle cose dell'arte e sostenute spesso dalle principali autorità nella materia. In pari tempo, a compimento della scherzosa finzione, volle dare desinenza russa al nome della campagna di Gorle presso Bergamo, dov'egli soleva risiedere spesso nella bella stagione e da dove vediamo datato il suo proemio al presente volume.

All' estero egli visitò tutti i principali centri dell' arte, da Londra a Budapest, da Berlino a Madrid. La città mondiale di Parigi colla sua brillante civiltà e il Louvre, in ispecie, colle sue splendide raccolte ebbero mai sempre per lui una grande attrattiva. Di là egli visitò ripetutamente l' Inghilterra (la prima volta nel 1868) per acquistarvi conoscenza di quelle numerose e ricche collezioni. A Londra egli trovò le più lusinghiere accoglienze fra quegli amatori, presso i quali fu introdotto dal suo buon amico, il diplomatico Sir Henry Layard. E allorchè questi si trovò a Madrid, quale ambasciatore di S. M. britannica, il Morelli mise in esecuzione il suo progetto di visitare anche quel paese, correndo l'anno 1872, e approfittò dell'occasione per istudiare a fondo i tesori della Galleria del Prado e a prendere cognizione dei punti principali della penisola iberica.

Più volte il compilatore di queste pagine ebbe la ventura di essere compagno all'amico e maestro Morelli ne' suoi viaggi, massime nelle varie regioni d' Italia, e di farsi quindi vieppiù famigliare col suo giro d' idee e col suo metodo di studio. Altre volte invece questa fortuna toccò all'ottimo amico suo Giuseppe Mongeri, professore all'Accademia di Belle Arti di Milano, che delle sue istruzioni soleva fare tesoro parimenti, principalmente là dove si trattava dell' arte pittorica.

Il fine precipuo poi agognato dal maestro nelle sue escursioni noi lo troviamo esposto in modo così caratteristico in uno squarcio di una sua lettera, da farci sentire il desiderio di darne comunicazione al lettore nella sua testuale espressione:

" .... Vorrei far rivivere nella mia mente tutte le grandi figure dell' arte nostra, vorrei intenderle al punto da immedesimare l' animo mio col loro; vorrei decifrare la genealogia di tutte queste scuole locali d' Italia e intendere nello sviluppo dell' arte il progresso della civiltà italiana e cristiana. Ecco la

parte che in queste opere d'arte del 1300 e del 1400 più mi attira e che occupa continuamente l'animo e la mente mia! Alle volte parmi di avere afferrata la cosa, di vederci chiaro, di essere lì lì per sciogliere il problema e poi ecco ad un tratto che m'avveggo che le mie combinazioni erano illusioni, e si torna da capo. „

La sua fiducia nell'antico adagio dell'*errando discitur* gli fu giovevole nel rassodare le sue cognizioni e lo abilitò nell'indirizzo pratico de' suoi studii, fondato sul metodo da lui caldeggiato e raccomandato nei modi che si trovano esposti nella sua introduzione che precede la sua disamina delle Gallerie Borghese e Doria Panfili.

Ch'egli poi sia riescito a fare scuola e a far penetrare mano mano in altri della partita la persuasione dell'attendibilità di gran parte delle sue conclusioni, è tal fatto che sta in relazione col nome da lui acquistato in vita nell'opinione generale di quanti non trovansi avvinti dai lacci di idee preconcette, e colle aderenze rimastegli anche dopo la sua morte. Nè vuolsi ommettere, che da lui proviene l'impulso dato all'indirizzo pratico, iniziato da un decennio in qua circa, massime da quelli fra i suoi amici e seguaci che riescirono meglio a immedesimarsi nel suo modo di vedere. Ora da che fra i medesimi vuolsi noverare come uno certamente de' più intelligenti e perspicaci, il dottor Jean Paul Richter di Lipsia, residente a Londra, sta bene che a lui si dia qui la parola in un passo del suo necrologio [1] di uno speciale interesse in quanto ci spiega con cognizione di causa in qual modo si fosse formato il processo mentale tenuto dal Morelli per venire a stabilire il suo metodo di studio:

“ La controversia delle opinioni intorno a un dato oggetto d'arte e la superficialità e leggerezza del consueto modo di ragionare risvegliarono nell'ardente seguace della investigazione esatta, nello scolaro dell'anatomico Ignazio Döllinger, l'aspirazione ad un fondamento razionale eziandio per la determinazione delle opere di pittura. I primi tentativi fatti in questo senso non approdarono, fin che, starei per dire per opera del caso, gli si aprì la via alla soluzione del quesito. E si fu nell'occasione di una visita alla Galleria degli Uffizi in Firenze, ch'egli, osservando le opere del Botticelli, venne a constatare che nelle numerose figure del medesimo quadro tanto l'orecchio quanto la mano si mostravano formati, con grande sua meraviglia, in analogo modo.

“ Nel proseguire questi studi appariva che, nelle opere dello scolaro del Botticelli, Filippino Lippi, il modo di concepire e di foggiare le membra, in ispecie la mano e l'orecchio, era diverso e nello stesso tempo peculiare e indipendente. Tali osservazioni estese alle opere autentiche degli altri maestri fiorentini conducevano allo stesso risultato. In singoli casi, dove il metodo non calzava, si verificava che le denominazioni dei quadri erano insufficienti o non attendibili.

“ I risultati ottenuti a Firenze animarono il Morelli ad analoghe ricerche in altri centri artistici d'Italia, quali Perugia, Siena, Bologna, Ferrara, Venezia, Verona, Milano ed altri posti. Se non era sempre la forma dell'orecchio e della mano, scaturiva ora dall'andamento della capigliatura, ora dall'anatomia del ginocchio o della tibia, ora dalla formazione dell'occhio, quello che fra molti altri indizi specificava in modo più spiccato il carattere individuale dei singoli pittori. Con siffatta norma si poteva imparare a distinguere fra loro non solo maestri fra di loro affini, ma ben anco le copie antiche, per quanto ben fatte,

[1] Vedi: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung,* 6 aprile 1891.

dagli originali, appunto perchè taluno di quei particolari indizi si risolvevano in deficienze od esagerazioni nella rappresentazione della forma umana, quali un dato maestro suole porgere per effetto di abitudine e quasi inconsciamente, laddove il copista le evita o le affievolisce.

" Infiammato poi della sua scoperta, eccolo a tutt'uomo intento a proseguire le indagini iniziate secondo lo stesso sistema. Nè per sè stesse in vero sarebbero state effettuabili senza una assidua, instancabile applicazione allo studio dei quadri. Tant'è, che per parte del Morelli fu interminabile nel corso degli anni l'ormai abituale suo ricercare, paragonare ed esaminare. „

VERGINE COL BAMBINO E L'AGNELLO, del *Sodoma* (Pinacoteca di Brera). [pag. XXIV].

A viemmeglio determinare poi il ritratto morale del valentuomo mediante testimonianze degli uomini più eminenti che lo conobbero da vicino vuolsi richiamare l'attenzione del lettore sulla commemorazione dedicatagli nel giornale *La Perseveranza* del 3 marzo 1891 da un altro amico, e de' più intimi, l'illustre marchese, senatore Emilio Visconti-Venosta. Quivi troviamo fra altro espresso un giudizio così giusto ed elevato, nello stesso tempo, dello scrittore e del critico, che stimiamo equo riprodurlo alla sua volta letteralmente:

" Chi lo conobbe può dire, leggendo il suo libro, che lo scritto era l'uomo. Egli si aggira tra i capolavori degli antichi nostri maestri, tra gli oscuri problemi che talvolta circondano questi muti testimoni del passato col pensiero aitante, com'era la persona, colla franchezza di chi è padrone del campo, coll'occhio acuto e colla mente decisa, conscio della sua esperienza, intiero nelle sue opinioni, pronto a ricredersi se ne è convinto, ad accettare, da dovunque venga, la verità, nemico solo della pedanteria, dei pregiudizi, delle dottrine vuote e pretenziose.

" Si potrà non accettare qualche opinione del Morelli o qualche suo giudizio, si potrà discutere intorno al metodo da lui propugnato nella critica dei quadri; il quale non è finalmente, colle diversità portate dalla diversità della materia, che quel medesimo procedimento basato sull'osservazione e sul confronto dei fatti, il quale oggi prevale nell'archeologia, nella storia letteraria, nel-

l'erudizione storica, non è che l'applicazione anche agli studi dell'arte di quella tendenza del pensiero moderno, che ravvicinando, per quanto è possibile, i metodi rigorosi delle scienze positive ai metodi degli studi storici e morali, cerca di dare a questi una certezza maggiore, di assicurare loro più stabili e costanti progressi.

" Di questo e d'altro potrà disputarsi. Ma quello che non si può contrastare è l'importanza e il valore di questo complesso magistrale di studi, che per la novità delle ricerche istituite, delle quistioni risolute, pel libero esame dei giudizi finora ricevuti e delle tradizioni comuni, pei risultati ottenuti e durevoli, può ben dirsi che formi da sè solo uno dei maggiori contributi che la critica moderna abbia dato alla storia della pittura italiana. Potrà essere sollevata l'una o l'altra obiezione su l'uno o l'altro particolare d'importanza secondaria; ma tutte le volte che si tratterà di classificare le opere dei nostri antichi maestri, si vedrà quanto tesoro di giudizii, di indicazioni, di correzioni, quali sussidii nelle questioni difficili sull'autenticità e sugli autori dei quadri e dei disegni sono accumulati nei pochi scritti del senatore Morelli.

MADONNA COL BAMBINO, di *Giulio Romano* (Proprietà Hertz. Roma). [pag. XXIV].

" Già fin d'ora molte delle attribuzioni diverse dalle antiche e generalmente accettate sono quelle stesse da lui proposte da molti anni. Più di una indagine su artisti poco conosciuti e quasi dimenticati ebbe impulso dalle sue prime indicazioni. E quello che più importa, risalendo dallo studio delle opere a uno studio più generale, si riconoscerà sempre più che, dopo le sue ricerche e le sue conclusioni, il concetto stesso della storia e dello svolgimento dell'arte rimane in più punti modificato. Per questo il Woermann (direttore della R. Galleria di Dresda) che abbiamo poc'anzi citato, [1] e che dissente in talune opi-

[1] L'autore aveva già fatto menzione del Woermann in relazione al fatto delle notevoli correzioni di giudizi ammessi sulla celebre Galleria di Dresda, in seguito alle indicazioni date dal Morelli nel 2.° volume delle sue opere, concernente appunto quella Galleria insieme a quella di Monaco.

MADONNA COL BAMBINO DORMIENTE, di *Andrea Mantegna* (Museo Poldi-Pezzoli, in Milano). [pag. xxvi].

nioni dal Morelli, scrisse che il suo libro sulle Gallerie germaniche sembrò aprire una nuova èra per la critica dell'arte italiana, e che le divergenze parziali non diminuiscono l'ammirazione per la vasta sua impresa. E il signor Philipps, uno dei più autorevoli scrittori d'arte dell'Inghilterra, potè dire che ad ogni modo e malgrado ogni protesta, non sarebbe oggi più possibile per la storia della pittura italiana il ritornare a un periodo anteriore a questo indirizzo e a questo contributo di studii e, per servirci delle sue parole, *to go back to a pre-Mo-*

rellian state of things in criticism. „

Non è cosa da dovere recare meraviglia al postutto, che un uomo di simile natura, dotato poi di un cuore generoso ed espansivo, se per un. verso, in grazia del suo carattere intero non seppe risparmiarsi qualche avversario più o meno accanito, per un altro invece abbia lasciato in varii modi profondo e duraturo ricordo di sè fra gli amici e i molti suoi ammiratori. Fra quelli che si occuparono di pubblicazioni intorno all'arte e che poterono fortunatamente attingere alla fonte della sua esperienza e del suo sapere, ben parecchi potrebbero essere enumerati. E citeremo in proposito i nomi di Giuseppe Mongeri, del Prof. Lützow, del Dott. J. Paul Richter, di Sir Henry Layard, per tacere dello scrittore di questi cenni, che più di tutti godette del privilegio di conversare col defunto intorno ad argomenti di comune interesse.

Il nome del Mongeri, oltre che a buon numero di articoli di periodici, si connette a quello della sua *Arte in Milano* e del *Libro dell'Arte*, quello del Lützow, oltre che ai suoi *Tesori dell'Arte* già rammentati, ad una sua speciale pubblicazione intorno a Rafaello, quello del Layard principalmente ai suoi due

San Giovanni Battista, di *Andrea Solari* (Museo Poldi-Pezzoli).
[pag. XXVI].

SANTA CATERINA, di *A. Solari* (Museo Poldi-Pezzoli). [pag. XXVI].

volumi di *Italian Schools of painting,* ch'è un rinnovamento fondamentalmente perfezionato del Manuale di *Storia della pittura da Costantino il Grande fino ai nostri tempi*, edito a Berlino nel 1837 dal riputato professor Franz Kluger.

Quanto allo scrivente, in quel poco che da lui fu dato alle stampe egli ha fatto tesoro spessissimo dei suggerimenti fornitigli dalla sagace intuizione e dalla dottrina di colui ch' egli ha motivo di considerare pel migliore de'suoi amici e maestri nel medesimo tempo. Oltre che in parecchi articoli da giornali, massime nell'*Archivio Storico dell'Arte*, egli li ha concentrati in alcuni suoi libri, quali sono quello dell'*Anonimo Morelliano* - (2.ª edizione) - così chiamato dal nome dell'abate Giacomo Morelli, che pel primo pubblicò il manoscritto esistente nella Biblioteca Marciana di Venezia, quello dell'*Arte Italiana del Rinascimento* e quello della *Galleria Morelli in Bergamo.*

Nè con questa enumerazione di autori intendesi di avere esaurito il novero di quanti e di qua e di là dall'Alpi poterono arricchire le menti e gli scritti loro col frutto degli ammaestramenti di simile maestro. Ma in altro modo eziandio egli lasciò tracce benigne e generose della

sua oculatezza, e queste si rendono tutto dì palesi mercè gli aiuti da lui prodigati agli amici nel formarsi le loro proprie raccolte artistiche. A favore di queste anzi ci consta aver egli disinteressatamente sacrificato frequenti volte quanto, da lui per primo ritrovato e determinato, avrebbe potuto riescire di decoro alla scelta raccolta di che nel corso degli anni era pure riescito a circondarsi egli stesso.

Una splendida prova fra molte altre del come egli avesse saputo a tempo debito ben consigliare gli amici, s'ebbe nell'occasione di un'asta di quadri pubblica tenutasi a Colonia nel 1890. Non ostante che la medesima si trovasse alla portata più immediata dei buongustai e dei conoscitori della Germania, egli standosene a Milano, colla semplice ispezione di due meschine fotografie seppe ravvisare in due quadri spettanti all'asta non solo l'autore cui appartenevano, ma anche il loro pregio singolare, e riescì a fare poi in modo, che l'uno andasse a finire nella Regia Pinacoteca di Brera, l'altro in mano della colta signora Enrichetta Hertz di Roma. Sono i quadri che diamo qui

SANTA MARTA, del *Borgognone* (Raccolta Morelli in Bergamo).
[pag. XXVI].

riprodotti. Il primo era già attribuito a Leonardo da Vinci, nè a gran torto, poichè a quel maestro evidentemente ebbe ad ispirarsi il suo vero autore, il versatile Sodoma, il quale così per la prima volta si trovò rappresentato nella

Il Fumatore, di *Jan Miense Molenaer* (Raccolta Morelli in Bergamo). [pag. XXVI].

Galleria milanese; l'altro è quello della graziosa tavola della Madonna col Bambino benedicente, di Giulio Romano, dove il viso della Vergine rivela la più stretta somiglianza con quello, bensì più attempato, della Fornarina della Galleria Barberini, nella quale il Morelli con buone ragioni vede più che altro la mano di Giulio Romano stesso, in onta al nome di Rafaello sfacciatamente

Modello d'un Angelo in terra cotta, di *Benedetto da Majano* (Raccolta Morelli in Bergamo).

scritto a lettere di scatola sopra il braccialetto.[1] Altre volte invece egli si trovò costretto da ragioni finanziarie a privarsi di opere d'arte che aveva acquistato per ornarne la propria dimora.

[1] Vedasi in proposito il mio articolo: *Giovanni Morelli und seine letzten Errungenschaften,* nella *Zeitschrift für bildende Kunst* (Neue Folge II.).

Dove è da deplorare dal nostro punto di vista, che non sempre gli sia riescito a trasmetterle ad amatori del paese, sapendosi purtroppo come scarseggiano oggidì i Mecènati fra noi. Pure questo gli riescì talvolta; per esempio allorchè cedette tre scelti dipinti all'amico Don Giacomo Poldi-Pezzoli di Milano, quali sono quello della classica tela del Mantegna, rappresentante la divina Vergine col Bambino addormentato fra le di lei braccia, e le mezze figure dei Santi Giovanni Battista e Caterina, di che si è fatto menzione, citando una sua lettera al Cav. N. Antinori.

Sia quel che si voglia, la raccolta Morelli, quale fu da lui trasmessa alla sua città di Bergamo, dove trovasi incorporata alle altre riunite nella civica Accademia Carrara, è ricca di opere d'arte scelte, nel loro complesso sommanti a più di cento capi, tre delle quali di plastica toscana, le altre di pittura.

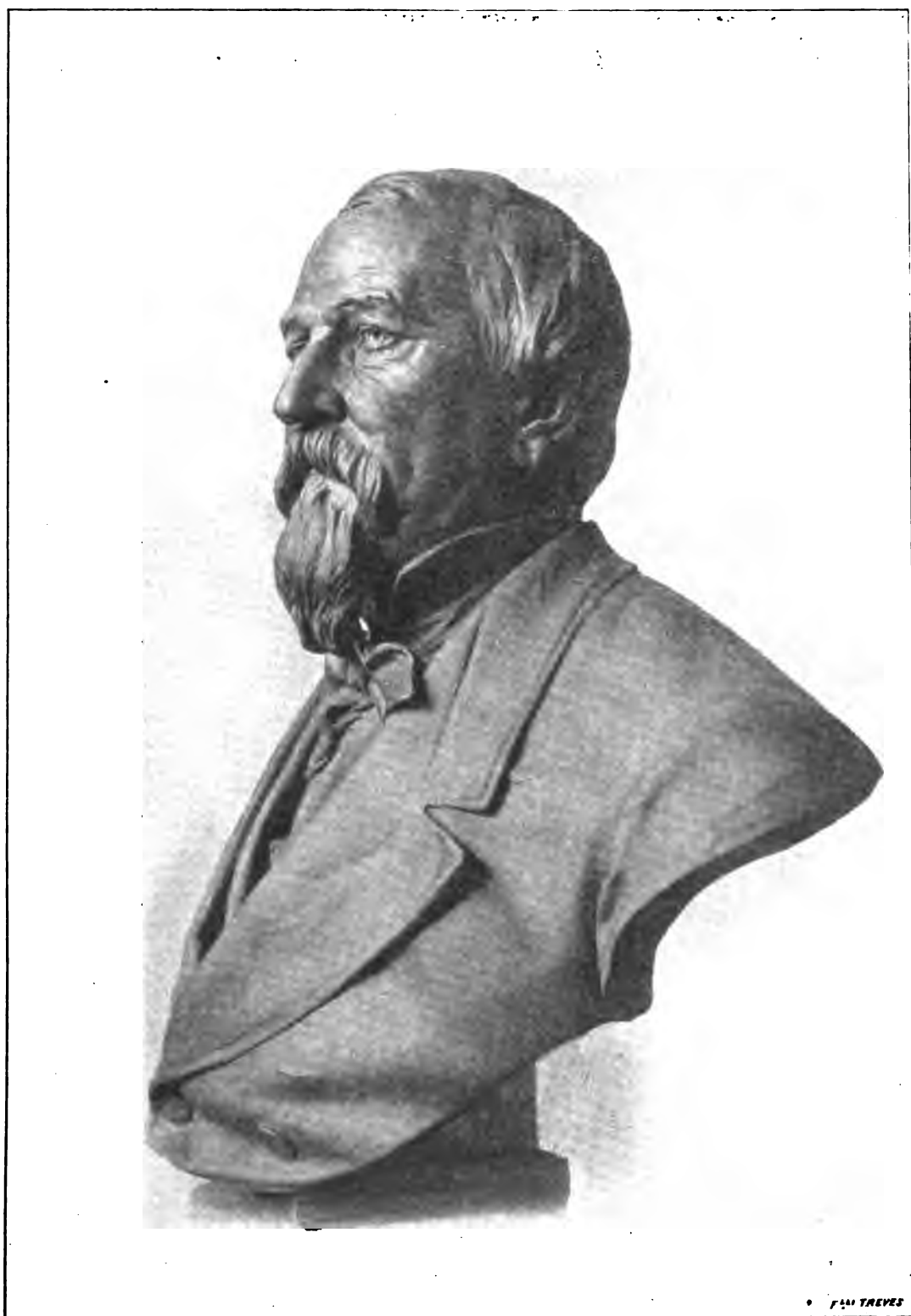
Alcuni de' suoi quadri ci richiamano alla mente le relazioni da lui avute con persone rinomate e di alto lignaggio. Fra questi quadri avvi una *Vanitas* (un teschio, con crocefisso ed altri particolari) segnato *Victoria,* v. a. d. del nome dell'autrice, la vedova del defunto imperatore Federico III di Germania, offertogli dalla medesima come pegno della stima e dell'amicizia ch'essa insieme al marito gli dimostrarono in più di una occasione nei loro viaggi in Italia.

A Roma, in quello stesso palazzo Borghese che gli offrì largo campo alla sua penetrante critica per mezzo della celebrata Galleria, egli fece la conoscenza di uno dei più grandi ritrattisti del nostro secolo, il pittore Francesco Lenbach, e ne seguì il fortunato evento che lo stesso due volte ne ritraesse le sembianze, effigiandolo al vivo con colori ad olio, mentre teneva il suo studio appunto nel palazzo Borghese. Uno di questi ritratti vedesi ora esposto nella seconda sala della raccolta Morelli a Bergamo. Il senatore vi è rappresentato in tre quarti di figura, vestito di nero e col cappello a cilindro in capo: magistralmente eseguito il viso, e gli occhi in ispecie, dallo sguardo penetrante del critico per eccellenza. L'altro, di colorito più vivace, ch'è dipinto sopra un cartone, trovasi in possesso dello scrittore di questo cenno biografico e vedesi riprodotto in capo a questo volume.

Per dare poi almeno un esempio dei quadri di antichi autori italiani da lui posseduti ed uno degli olandesi, porgiamo qui unite le imagini della Santa Marta, del Borgognone (uno dei suoi quadri prediletti), e quella di un fumatore, di Jan Miense Molenaer, opera mirabile, non meno per la sana schiettezza con cui è trattato il soggetto, quanto per l'ottimo impasto e l'accordo dei colori, conservati a perfezione.

In accordo poi colla esortazione più volte ripetuta ai suoi amici studiosi dell'arte di non trascurare l'osservazione dei disegni degli antichi autori, come quelli che ci traducono in forma sensibile il primo concetto delle loro invenzioni, il Morelli non trascurò di farsi raccoglitore egli stesso di disegni e di stampe, mostrando anche in questo campo a quanto possa giungere con mezzi pecuniari limitati una mente colta ed intelligente, unita ad una decisa e robusta volontà.

E robusta ed aitante pure era la sua costituzione fisica, la quale in unione al portamento dignitoso della persona, pari alla naturale giovialità del suo spirito, aggiungeva prestigio ed autorità alla sua presenza medesima.

La salute non ostante incominciò a farsi alquanto variabile negli ultimi suoi anni, tanto da dare luogo verso la fine del 1890 ad un serio risveglio di una tendenza patologica, già manifestatasi tratto tratto nell'età più fresca, quello cioè derivante da uno stato anormale delle condizioni del fegato. Sui

GIOVANNI MORELLI, busto di *Lodovico Pogliaghi,* inaugurato nel Palazzo di Brera il 30 giugno 1895.

primordi dell'anno successivo poi, già si sentiva oppresso da forti affezioni cardiache. Ne nacque una complicazione, che presto si mostrò ribelle ad ogni cura medica e che il 28 febbraio del 1891 lo condusse alla tomba, nell'età precisa di 75 anni.

Due lasciti a favore del pubblico raccomandano la riconoscenza dei Bergamaschi al loro concittadino, e sono in primo luogo quello della sua Galleria di quadri e di alcune sculture all'Accademia Carrara, in secondo quello di una somma di L. 100,000 a profitto di giovani studiosi. Quanto al primo esso è venuto a costituire una nuova sezione oltre alle due provenienti in origine dalla fondazione Carrara e dalla Pinacoteca del Conte Guglielmo Lochis, e mentre per l'intrinseco pregio ha aggiunto nuova e notevole ricchezza a quella civica istituzione, porge anche lo speciale vantaggio di servire in certo modo, colle scuole e cogli autori che vi sono rappresentati, di compimento alle sezioni preesistenti. In esse infatti non erano per anco rappresentati, o debolmente, parecchi eminenti artisti, massime delle scuole lombarda, veneta, toscana fra le nostre, e dell'olandese fra le straniere; artisti quali il Borgognone, il De Predis, il Pisanello, li Giambellino, il Basaiti, il Moretto, il Pesellino, il Botticelli, Benedetto da Majano, il Fabritius, il Molenaer, per non citare che i principali, che nella raccolta Morelli appunto fanno splendida mostra delle loro qualità peregrine.

L'altro lascito consiste nella istituzione di una borsa di premi da destinarsi a quei giovani della città e provincia di Bergamo che si siano distinti in qualche lavoro scientifico di loro libera scelta. Disponendo poi che il premio abbia ad essere impiegato in un ulteriore perfezionamento negli studi da farsi in Germania, il legatario certamente richiamò alla mente le fasi di sviluppo scientifico da lui attraversate ne' suoi più verdi anni e volle efficacemente affermare la sua persuasione, che dal contatto del genio italiano, pronto e vivace, con quello serio e riflessivo dei nostri vicini settentrionali, s'abbiano ad ottenere pel paese i più benefici effetti.

La sua salma è affidata all'eterno riposo nel Cimitero Monumentale di Milano.

Sopra una pietra sepolcrale postagli dall'erede, cugino Giovanni Zavaritt, a pochi passi a sinistra del grande viale centrale, leggesi la semplice iscrizione seguente: *Dott. Giovanni Morelli — Senatore del Regno — della Patria e delle Arti benemerito.*

E sopra un libro aperto, attiguo, il detto di Salomone (III. 13):

" Beato l'uomo che ha trovato sapienza e l'uomo che ha ottenuto intendimento. "

Più artistico è il monumento che gli venne innalzato quest'anno colle sottoscrizioni di alcuni amici, i quali ne fecero dono alla Regia Pinacoteca di Brera. Ora si trova esposto all'ingresso della medesima, a richiamare l'opera da lui prestata nello studio e nella classificazione delle opere delle nostre Gallerie. Consiste in un somigliantissimo e ben lavorato busto in bronzo, un po' maggiore del vero, eseguito dal suo collega nel Consiglio Accademico, il prof. Lodovico Pogliaghi. È sostenuto da appropriato piedestallo di marmo, sul quale si legge: *A Giovanni Morelli — Storico dell'Arte — Gli Amici.*

Milano, novembre 1895.

GUSTAVO FRIZZONI.

DELLA

PITTURA ITALIANA

STUDII STORICO CRITICI

Le Gallerie Borghese e Doria Panfili.

PROEMIO.

Il presente libro tratta essenzialmente di due gallerie romane e in genere di pitture che si trovano in Italia e può essere quindi considerato come un'opera che sta da sè. Io spero tuttavia di potere, fra non molto, farlo seguire da due altri volumi dedicati alle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. i quali quantunque alla loro volta indipendenti, dovranno costituire insieme al volume presente il complesso de' miei *Studii critico-artistici intorno alla pittura italiana,* in parte completati, in parte radicalmente rinnovati.

I miei articoli intorno alla galleria del principe Borghese a Roma, che io ripubblico qui nella loro integrità, notevolmente ampliati, e per quanto sta in me anche corretti, apparvero la prima volta separatamente negli anni 1874, 1875 e 1876 nel periodico "Zeitschrift für bildende Kunst" diretto dal Lützow Se mi fu detta allora la verità, essi trovarono nella cerchia dei più giovani e quindi dei più spregiudicati studiosi dell'arte un'accoglienza più cordiale di quella che mi sarei potuto aspettare, considerata l'aridità della materia. Intorno al giudizio della maggior parte dei dotti più attempati io naturalmente non poteva farmi delle illusioni un solo momento. Ben prevedeva che le mie opinioni e proposte sarebbero da questi o interamente ignorate o con diffidente sogghigno respinte, quando non fossero, com'è pure avvenuto, spacciate come farina del proprio sacco. La mia unica speranza nella pubblicazione di quegli scritti era fondata nella schiera dei più giovani fra gli artisti russi, tedeschi e inglesi, come pure in quei pochi amici dell'arte che, come me, vengono in Italia per prepararsi alla scienza dell'arte e che desiderano d'imparare a muoversi liberi e indipendenti in una galleria di quadri, anzichè, com'è uso, stare attaccati alle falde altrui. Non mi sarebbe però venuto

mai in mente di ripubblicare quei primi sfoghi. se un certo numero di bene intenzionati lettori dei miei *Saggi critici intorno alle opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* pubblicati due anni dopo, non mi avessero più volte esternato il desiderio, ch'io avessi a pubblicare insieme con quest'ultima operetta già da anni smaltita, anche questi articoli concernenti la *Galleria Borghese;* a questo invito io risposi tanto più volentieri in quanto ho la coscienza di aver pur imparato qualche cosa e in conseguenza di aver mosso un passo avanti nella scienza dell'arte. cosa che mi porgeva il destro in pari tempo di emendare più d'uno degli antichi errori.

Agli articoli intorno alla galleria Borghese, interamente rifatti, aggiungo in questa occasione una rassegna di alcuni quadri della galleria Doria, e di altre opere d'arte d'altre gallerie romane, cosicchè questi ragionamenti possono essere considerati come nuovi. Oltracciò mi parve acconcio di raccontare in una *Introduzione* ai miei giovani compagni d'arte, per quale singolar via il destino mi avesse fatto diventare critico d'arte. Per quelli che della storia dell'arte sono già esperti, quell'introduzione non è destinata, essi possono addirittura saltarla.

Devo qui ripetere, che sono ben lontano dal volere che le mie vedute e i miei giudizii facciano legge; al contrario, io ammetto in anticipazione che anche in questa seconda edizione corretta si saranno insinuati errori parecchi. Ove si ponga mente alla grande confusione che pur sempre sussiste nelle attribuzioni delle opere d'arte italiana, la quale negli ultimi tempi minaccia di aumentare anzichè diminuire, non mi sarà impedito, io spero, di avere vedute e opinioni mie proprie e di sottoporle all'esame dei miei lettori e fautori. Affinchè la responsabilità poi delle nuove attribuzioni di quadri da me proposte cada sopra di me, esse sono segnate ogni volta con una croce (+). In questo modo il lettore sa con chi ha da fare, e se il tempo dimostrerà erroneo il battesimo, il rimprovero deve essere fatto a me e non pesare su alcun altro; se invece è dimostrato giusto e attendibile, deve anche a me solo, cioè al metodo sperimentale da me raccomandato, venirne il merito. È vero che alcuni dei miei avversarii in Italia mi rinfacciano che questo metodo sperimentale non è niente affatto nuovo, ma sarebbe stato già raccomandato dal padre Lanzi e dai fratelli de Goncourt a Parigi. Io non voglio menomamente contraddirli; già sotto il vecchio sole tutto una volta o l'altra è avvenuto, e potrebbe anche col tempo venir alla luce che qualche storico cinese avesse adoperato questo metodo tre o quattromila anni fa. Ma io credo che nell'uso di qualunque metodo si tratti di sapere sempre *come* venga usato.

Per questo io mi permetto di rivolgere a quei signori la domanda, come avvenga che il non piccolo numero di battesimi di quadri italiani nelle gallerie artistiche d'Europa da me proposti sia stato in gran parte, secondo il mio desiderio, accettato dalle direzioni che ne sono responsabili; come avvenga, dico, che questi battesimi già da lungo tempo non sieno stati proposti dal padre Lanzi e dai fratelli de Goncourt o da altri quali si siano? E se questo rimprovero fattomi in Italia fosse fondato, perchè mai cercarono di mettere in burletta il metodo da me raccomandato nella determinazione dei maestri altri avversari miei, specialmente quelli di Germania, che si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale d'un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio e persino, *horribile dictu*, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie?

Come fisicamente si distingue l'occhio che vede da lontano dall'occhio che vede solo da vicino, così si trovano nel gran numero degli amici dell'arte antica quelli che hanno occhi per vedere e quelli, dall'altro canto, cui gli occhiali i più acuti non rendono alcun servigio; e intendo dire che non lo rendono perchè vi sono pure due maniere di vedere, vale a dire una dipendente dall'occhio *esterno*, l'altra dall'occhio *interno*. La prima maniera di contemplare le cose di questo mondo è propria di quella grande moltitudine, sulla cui sconfinata credulità la maggior parte degli scrittori d'arte hanno sempre contato; l'altra è il privilegio d'un piccolissimo numero d'illuminati ed indipendenti amici dell'arte ed artisti. Soltanto a questi ultimi, forniti di disposizioni naturali e preparati da studii lunghi e appassionati, è riservato di scoprire un significato spirituale nel volto umano, nella forma e nel movimento della mano, nella postura del corpo, insomma in tutto quanto spetta alla figura dell'uomo; significato che agli altri sfugge o appare affatto inconcludente, ch'è la stessa cosa. In una parola il concepire giustamente nell'opera d'arte le forme esteriori, alla cui conoscenza io do una speciale importanza, non è affare di chicchessia; questa forma esteriore della figura umana *non è accidentale*, come molti credono, ma dipende da cause *spirituali*, mentre invece gli accessori sono accidentali e inerenti alle abitudini.

Ora mentre la forma fondamentale tanto della mano quanto dell'orecchio è caratteristica in tutti gli artisti originali e può servir di norma quindi nell'attribuzione delle loro opere, gli accessori al più serviranno a ravvisare più facilmente le opere degli artisti privi di originalità.

Tra i miei avversarii, che si sono levati contro i principii da me esposti,

del pari che contro le mie attribuzioni di quadri, va preso in considerazione innanzi tutti il signor direttore Guglielmo Bode di Berlino, per la sua alta posizione come direttore del reale museo prussiano, non che per la sua indefessa attività. Inoltre egli gode di un grande credito in Germania e a Parigi. Altri avversarii occulti e, come dice il signor Bode, molto più spietati di lui può darsi ch'io ne abbia, almeno lo spero. Poichè scritti di critica artistica che non eccitino violenti contraddizioni non possono avere, come vanno ora le cose, che ben poco valore. Oltre alle considerazioni oggettive che diedero occasione al signor dottor Bode di polemizzare contro di me, pare che il dotto berlinese mi abbia preso di mira specialmente pel motivo dell'avere io avuto il coraggio di attaccare i suoi riveriti maestri e campioni, i signori Crowe e Cavalcaselle, e di aver dichiarati perniciosi gli scritti di questi signori; e simile tratto cavalleresco in vero fa molto onore al suo cuore.

Anzi tutto mi accusa, nella mia qualità di vecchio medico, di essere puramente empirico; mi rimprovera, seguendo passo passo i miei studii, di non conoscere Leonardo da Vinci, nè la scuola milanese nei suoi rappresentanti principali: il Sodoma, il Boltraffio, Giampietrino, il Solario, A. de Predis, e Bernardino dei Conti; di non aver compreso nè Timoteo Viti e Raffaello nella scuola Umbra, nè i Pollajuoli, il Verrocchio e Raffaellino del Garbo nella Fiorentina; nè Jacopo de' Barbari e il Mantegna nella Veneziana; in breve mi presenta alla cerchia dei suoi lettori come un intruso nella storia dell'arte italiana, le cui superficiali dottrine “ non possono se non portare al più rovinoso dilettantismo „. E dal suo punto di vista il signor Bode ha pienamente ragione, perchè se il mio concetto e la mia maniera di vedere sono giusti, i suoi sono fondamentalmente falsi, e viceversa, perchè noi due siamo pur troppo in tutto assolutamente agli antipodi. Quello che ad uno di nòi par nero all'altro par bianco, e quello che pel direttor Bode è un'opera magistrale, ai miei occhi apparisce per lo più un lavoro di bottega. Nè dalla sua nè dalla mia bocca parla la passione di parte, vogliamo entrambi unicamente la verità, e i suoi occhi come i miei veggono veramente le cose come entrambi le descriviamo e le giudichiamo. È questo in realtà un curioso fenomeno psicologico, la cui spiegazione io credo potersi per un verso trovare nelle influenze dell'ambiente, cioè del terreno, dell' aria, della temperatura, e per un altro nella diversità della nostra rispettiva educazione, io come medico, egli come legale. Se fosse verità assoluta la sentenza del più grande geografo dei nostri tempi, Carlo Ritter, che cioè nel nord della Germania nasce l'uomo più perfetto, si potrebbe conchiudere, che il mio avversario di Berlino già pel fatto della nascita avesse

dei punti in suo favore. Ma poichè ritengo che la tesi dell'eminente geografo settentrionale tedesco non sia da prendere in senso assoluto, bensì debba riferirsi solo alle collettività, non all'individuo, così non v'è nulla da opporre a questo assioma: *Every one has his fancy.*

Mi sia concesso accanto a quell'assioma di porne un altro, che in questo caso potrebbe meritare considerazione, vale a dire che in questo mondo ognuno crede d'essere più accorto dell'altro. In forza di questo assioma si può quasi con sicurezza prevedere, che quest'acerba opposizione di giudizii sulle stesse cose, tra il dotto settentrionale e me, finirebbe a produrre una babelica confusione nella scienza dell'arte italiana, se spettasse a noi, anzi che ad altri giudici imparziali, competenti ed eletti, di dire l'ultima parola nelle accennate controversie scientifiche. Possa pertanto il mio contradditore di Berlino seguire il mio esempio e rimettere la decisione sulla ragione e sul torto nelle questioni pendenti al giudizio di arbitri perspicaci. Noi in tal modo possiamo entrambi, il signor direttor Bode ed io, abbandonarci alla speranza che, comunque sia per sortire l'esito, esso abbia a ridondare a vantaggio di quella scienza dell'arte, che ci sta a cuore prima di tutto.

Per questo motivo io nelle seguenti ricerche critiche ho citato sempre, accanto al mio giudizio, anche quello del mio rispettabile avversario, quale si trova espresso nella quinta edizione del *Cicerone* di Jacopo Burckhardt da lui elaborata. [1])

Così pure avverto che nelle citazioni dell'opera dei signori Crowe e Cavalcaselle, mi riferisco sempre all'edizione originale inglese: *A new History of Painting in Italy* (tre volumi, Londra 1866) colla continuazione: *A History of Painting in North Italy* (due volumi, Londra 1871).

Inoltre è da sapersi, che nei richiami all'opera del Passavant intorno a Raffaello, s'intende l'edizione francese: *Raphael d'Urbin et son père G. Santi par I. D. Passavant. Edition française refaite, corrigée et considerablement augmentée par l'auteur et revue et annotée par M. Paul Lacroix* (2 volumi, Parigi, 1860).

Le citazioni del Vasari si riferiscono all'edizione fiorentina del Le Monnier (in 13 volumi, 1846).

Mi rimane a dire ancora una parola sulla scelta da me fatta delle illustrazioni aggiunte a questo libro. A taluno dei miei lettori il numero ne parrà

[1]) Si avverta che di poi già è venuta alla luce una sesta edizione e che se n'è tenuto conto nel presente volume. (*N. del T.*)

forse troppo piccolo, ad altri troppo grande. Era certamente per me non facile compito il tenere anche per questo rispetto i giusti confini, che dovrebbero essere assegnati ad un libro di siffatto genere. Nella scelta di queste illustrazioni io non poteva essere guidato, come di leggieri s'intende, se non dal pensiero di facilitare al lettore l'intelligenza del testo. Io mi sono però tenuto a quel che mi pareva indispensabile, supponendo che quelli che si sentono la disposizione d'iniziarsi seriamente allo studio delle forme, vorranno da sè osservarle e studiarle nelle opere originali, e a questo scopo io credo di aver loro presentato un sufficiente numero di quadri.

Infine mi sia concesso di rivolgere i più caldi ringraziamenti, tanto al signor J. P. Richter, quanto al mio editore. Il dottor Richter non solo ebbe la bontà di rivedere anche questa volta il mio manoscritto e di farmene notare talune deficienze, ma s'incaricò pure della compilazione d'un indice circostanziato dei luoghi e dei nomi degli artisti. Questo poi egli lo compì con tanta intelligenza che non lascia, mi pare, nulla a desiderare. Dal suo canto il mio editore non ha risparmiato nè spese, nè fatiche per soddisfare i miei desiderii, e debbo alla sua perizia se le riproduzioni dei quadri sono riuscite oltremodo soddisfacenti.

Gorlaw, ottobre 1889.

IVAN LERMOLIEFF.

NOTA
alla presente edizione italiana (1896).

Vuolsi notare qui che la presente edizione porge al lettore gran copia di riproduzioni nuove, tratte da fotografie eseguite col processo isocromatico dalle migliori ditte, fra le quali primeggiano quelle dei fotografi Anderson, Brogi e Alinari, sì che per questo rispetto differisce quasi completamente dalle edizioni tedesca e inglese. Solo da quest' ultima furono tolte alcune riproduzioni scelte, mercè la cortese concessione di alcuni piccoli cliché per parte della ditta editrice Murray di Londra.

CONCETTO FONDAMENTALE E METODO.

Un signore attempato, che a giudicare dall'aspetto apparteneva alla classe colta degl'Italiani, e che io aveva avuto occasione di incontrare a Firenze più volte solo o accompagnato da giovani amici, assorto nella contemplazione e nella discussione dei quadri di quelle Gallerie, scendeva un dopo pranzo accanto a me le scale del Palazzo Pitti.

Rapito come io era in quel giorno, non solo da un paesaggio del Rubens, che aveva ammirato da ultimo, ma anche dalle belle e grandiose sale, dove tutti quegli splendidi quadri sono esposti, nonchè dai magnifici pini, cipressi e quercie del giardino del palazzo, non potei trattenermi, quando uscimmo all'aria libera, di esprimere all'incognito signore il mio entusiasmo pel grandioso edificio del Brunelleschi. — Io non avrei mai creduto, - dissi, - che tale potenza di costruzione potesse esistere in una Repubblica!

— Perchè no, mio signore? - rispose sorridendo. - Crede ella forse che l'arte dipenda dalla forma dello Stato, e che vi sia quindi o vi sia stata un'arte repubblicana e un'arte monarchica? Io stimo che l'arte come le religioni prosperino tanto nelle Repubbliche quanto sotto il dispotismo, purchè l'ambiente e le altre condizioni sieno favorevoli. Poichè vedo, - egli continuò, - che lei sa apprezzare i nostri grandi architetti, io la invito, se non ha progettato di meglio, a visitare con me la vicina villa Rucciano, che il Brunelleschi costruì per lo stesso suo ricco concittadino Luca Pitti. La serata, - aggiunse, - è così serena, l'aria così tiepida, ch'ella certo non si pentirà della lieve fatica della strada. —

Ringraziai il cortese signore dell'offerta amichevole, e gli dissi, che io, Russo venuto per la prima volta in Italia, non avevo mai udito parlare di quella villa, e ch'essa non era nemmeno indicata nella mia Guida.

[1] Per maggiore intelligenza, ricordasi che al Morelli è piaciuto di designare sè stesso col pseudonimo d'Ivan Lermolieff da lui assunto come critico d'arte. *(N. d. T.)*.

— Le Guide, - egli osservò con leggera ironia, - scrivono pel gran pubblico dei viaggiatori, e questi sono contenti quando non sono troppo tormentati e stancati colle cose da vedersi. Il viaggiare oggidì si considera non già per un piacere, ma piuttosto come una noiosa esigenza di quella che si chiama coltura generale. Non si viaggia se non per arrivare, e quando ci si è, si desidera soltanto di farla finita più presto che sia possibile colle cose che si devono necessariamente e impreteribilmente vedere, per rifare poi la stessa cosa con rinnovata rassegnazione nel prossimo luogo. La vita moderna non lascia all'uomo tempo di meditare. Gli avvenimenti del giorno si seguono in fretta sotto i nostri occhi, come se stessimo innanzi ad una lanterna ma gica, un'impressione cancella l'altra, nessun riposo in questo vortice, e senza riposo nessun godimento dell'arte.

— Ahimè, - dissi io, - questo pur troppo è vero. Anch'io sono venuto da Monaco, per Verona e Bologna, a Firenze, senza avere osservato se non superficialmente quelle città tanto interessanti. A mia scusa tuttavia devo aggiungere, che in grazia dei molti libri d'arte e d'estetica che ho letto a Parigi e in Germania, l'arte e tutto ciò che con essa ha attinenza mi venne così cordialmente a sazietà, che io mi era proposto di non visitare in Italia nè gallerie nè chiese; progetto che a Firenze dovetti presto dimenticare.

— Ella era dunque prima un cultore dell'arte antica, e le è diventato nemico in Germania e a Parigi?

— La mia antipatia non si può dir nimicizia, ma noia.

— E ciò, - rispose il mio compagno, - fu occasionato dal troppo leggere. Gli è che l'arte vuol essere veduta, se vogliamo ripromettercene godimento o vera istruzione.

— In Germania, mio caro signore, - dissi io, - la s'intende altrimenti. Colà ognuno vuole soltanto leggere; vuol vedere innanzi a sè, non già l'arte dipinta o scolpita, ma stampata nero sul bianco.

— Pur troppo, - disse l'Italiano, - noi viviamo in un tempo, in cui scrivere e stampare è divenuto in Europa un'epidemia, come se ognuno si sentisse obbligato di far palese ai suoi contemporanei la propria ignoranza.

— Verissimo, - osservai, - gli stolti perdono i loro occhi e il loro tempo migliore a leggere e scrivere e pochi sanno vivere.

— In Germania, - opinò il mio compagno, - si può attribuire gran parte di colpa di questo fenomeno psicologico all'inospitale aspro clima. Le fredde lunghe notti d'inverno e le frequenti nebbie di giorno invitano gli uomini a leggere e a scrivere, e come il mare produce naviganti e commercianti, così

la posizione geografica della Germania dà origine ad un popolo di pensatori, di scrittori e di lettori. Anch' io fui parecchi anni in Germania nella mia gioventù, ed è pur troppo molto tempo fa. Amo molto la nazione tedesca, avendovi trovato molta gente a modo, fidata ed istrutta, e nessun popolo della terra studia con maggior zelo del popolo tedesco i nostri artisti del buon tempo Se non che i tedeschi hanno forse la debolezza di scrivere troppo e, quel ch'è peggio, di far stampare prima che il frutto dei loro studii sia giunto a piena maturità, immemori del savio consiglio di Orazio a Pisone: *nonumque prematur in annum;* consiglio che a me pare meriti di essere preso a cuore dagli scrittori d'arte più ancora che dai poeti. Infatti una cattiva poesia è come una noce vuota che si butta via, essa non fa alcun danno; laddove il falso vedere e il falso giudizio d'un'opera d'arte, una volta stampato, può recare danno infinito, per la semplice considerazione che la moltitudine ignorante lo ripete, e l'autore, se non altro per vanità, non lo ritratterà.

— Ella ha pienamente ragione, - diss'io. - Anche a me siffatti inconsulti scrittori d'arte parvero sempre la più vana gente del mondo.

— A frotte, - continuò l'Italiano, - scendono giù dalle Alpi questi giovani, e li vediamo col bel tempo sin dal mattino, spinti dalla sete del sapere, colle loro Guide rosse o brune sotto il braccio, esaminare attentamente le collezioni artistiche e le chiese. È un vero piacere il guardarli. E a volte s'incontrano tra loro anche dei conoscitori ben istruiti, che sanno apprezzare le opere dei nostri antichi maestri, molto meglio - lo devo con nostra vergogna riconoscere - della maggior parte di noi, che pure abitiamo sul luogo e perciò avremmo potuto studiarle a nostro agio.

— Ah! per amor di Dio, - esclamai, - non mi parli di conoscitori d'arte. Ho letto intorno a costoro tante polemiche in Germania, che ne ho ancora pieni gli orecchi. Ella deve sapere, — notai al mio compagno, stupito dalla mia esclamazione di spavento, — che i professori di cattedra che ivi sogliono scrivere di storia dell'arte, sono accaniti contro i conoscitori, e che i pittori alla loro volta inveiscono contro entrambi e si divertono alle loro spalle; anzi alcuni burloni hanno escogitato la sentenza, che il conoscitore si distingue dallo storico dell'arte in questo, che il primo intende qualche cosa dell'arte antica, ma non ne scrive nulla se è di buon genere, il secondo invece ne scrive molto, senza intendersene affatto, mentre i pittori, che se la pretendono colla loro tecnica, non intendono in generale nè l'arte antica nè la moderna. —

L'Italiano, apparentemente non edotto di questa polemica tedesca, ne rise molto; se non che, dopo averci pensato, conchiuse che l'argomento era

certamente tale da alimentare una controversia interessante. Andò innanzi un tratto meditabondo senza dire una parola, sinchè arrivammo finalmente ad una piazza sull'Arno, dove egli m' invitò a riposare. Era una splendida sera d'autunno; la nera torre del Palazzo Vecchio si slanciava fieramente nel cielo azzurro, e in lontananza si vedevano tra luminosi vapori i monti azzurrognoli di Pistoja e di Pescia. Allorchè ci mettemmo a sedere: " Lei dunque mi asseriva, - disse, - che in Germania e a Parigi gli storici dell'arte non vogliono saperne di conoscitori, nè questi di quelli?

— I conoscitori, - io risposi, - dicono degli storici, che scrivono di cose che non conoscono affatto, mentre gli storici considerano quelli con disprezzo e soltanto come manovali atti a portare loro il materiale per lavorare, ma senza alcuna idea della vita organica dell'arte.

— Sto per credere, - opinò il mio compagno, - che i signori professori in Germania e a Parigi sieno andati troppo oltre nel loro giudizio, e che non abbiano sufficientemente esaminato l'argomento, il quale d'altronde non data da ieri, anzi è molto vecchio. Mi pare che nel fatto non sia privo d'interesse e degno però di essere sottoposto ad esame imparziale e scevro di pregiudizii. L'intelligente d'arte, - continuò a dire, - che altro è se non uno che intende l'arte?

— Preso alla lettera, ne convengo, - replicai.

— Lo storico dell'arte all'incontro è un tale, che segue lo sviluppo dell'arte dal suo primo al suo ultimo respiro e ce lo racconta; non è vero?

— Così almeno dovrebbe essere.

— Tuttavia per raccontare lo svolgimento di qualsiasi cosa, è pur necessario, - giudicò l'Italiano, - che si conosca esattamente la cosa di cui si parla o si scrive. Quando uno non siasi fatto famigliare coll'anatomia, - aggiunse, - difficilmente potrà approfondire la fisiologia.

— Anche questo mi par chiaro, - diss' io.

— Come il botanico deve conoscere le sue piante, - riprese, - lo zoologo i suoi animali, per distinguere a primo aspetto il lioncello dal gatto domestico, il fico dalla zucca, così anche lo storico dell'arte è tenuto a conoscere i suoi edifici, le sue statue e i suoi quadri, se vuole darne un concetto adeguato prima a sè stesso e poi ai suoi uditori o lettori. Chi sale un monte, dice un vecchio scrittore, senza aver da prima imparato a conoscere la pianura, non può dire, quando è in alto, se gli alberi sotto sieno olivi o salci, pioppi o cipressi, cioè se egli abbia dinnanzi un paese settentrionale o meridionale; perciò si deve prima conoscere il piano, se si vuole poi dall'alto esattamente ricom-

porre e descrivere il quadro completo della contrada. Altrimenti la descrizione del paesaggio non può consistere se non in vuote frasi, che si adattano a qualunque luogo ameno e in rimbombanti luoghi comuni, e perciò non conformi alla verità.

— Eppure sono di questo genere, - risposi, - la maggior parte dei libri della cosidetta storia dell'arte.

— Una volta, - rispose l'Italiano, - glielo concedo, una volta questo avveniva certamente dappertutto in Europa. I maestri di storia dell'arte erano per solito letterati, professori d'estetica od anche dotti archeologhi, che non avevano però alcun vero senso dell'arte, e di essa non sapevano altro che quello che avevano imparato a memoria dai libri dei loro predecessori o forse avevano appreso dalla bocca dei professori di pittura nell'Accademia. Oggidì invece, a quel che sento, tutto questo dev'essere mutato a Parigi, in Inghilterra e specialmente in Germania. Là sonvi quasi in ogni università professori di storia dell'arte abili e di fama mondiale, ognuno dei quali forma eccellenti scolari e prepara i suoi successori.

— Sgraziatamente troppi, - osservai. - I maestri, come lei si compiace di figurarseli, sono anche nella dotta Germania eccezioni alla regola, poichè anche qui vale il proverbio: *Dai frutti si conosce la bontà dell'albero.* Ora osservi coloro che hanno udito simili lezioni e da esse entusiasmati entrano in una Galleria. O vi stanno come il contadino in un serraglio di bestie feroci, o, se appartengono alla classe colta dell'umanità, si veggono, presi da una specie di sopore artistico, avvicinarsi ai quadri, senza saper bene che cosa ne devano pensare. Ad uno la generica definizione del bello esposta dal professore impedisce di trovar bello il quadro del Tiziano o del Correggio che gli sta dinnanzi; all'altro formicolano nella testa i diversi nomi dei pittori che non gli permettono di vedere il quadro che ha innanzi agli occhi, poichè il giovinetto non si ricorda bene se il suo maestro colloca il Perugino sopra li Botticelli, o questo sopra quello, Tiziano sopra Giorgione, o il secondo sopra il primo; ed io parlo, come ho detto, dei più colti fra gli amici dell'arte. La gran moltitudine poi che visita leGallerie, non trova altro piacere in un quadro, che nel paragonare la copia coll'originale, memore del precetto che l'arte non deve essere altro che la scimmia della natura. E la buona gente dimentica, si capisce, innanzi ad un ritratto di un Denner o di un Seibold, quello vicino di un Tiziano o di un Holbein.

— Pur troppo! - disse il mio compagno, - accade anche da noi presso a poco lo stesso, mentre ogni uomo colto dovrebbe almeno aver imparato dal

suo maestro a ricavare da un quadro lo stesso piacere, che gli offre una buona poesia od un'interessante novella.

— Com'è possibile, mio caro signore, - interruppi, - se il maestro stesso, inesperto delle lingue dell'arte, o sa soltanto mettere insieme aridi nomi d'artisti e insulse biografie, o ciba i suoi uditori di generici luoghi comuni sull'estetica? A me pare, a dir vero, che il primo dovere d'un maestro di storia dell'arte debba essere quello di fermare l'attenzione del suo scolaro su quello che l'opera d'arte contiene di caratteristico. Gli scolari dovrebbero imparare a famigliarizzarsi anco cogli artisti primitivi e angolosi del Quattrocento e a conversare con essi spiritualmente. Tanto più alto sarebbe allora il loro godimento di fronte alle sublimi opere d'un Raffaello, d'un Tiziano, d'un Correggio. Perchè non sa il maggior numero della gente colta, nella stessa Germania intendere le opere del grande Durero? Perchè essi non hanno imparato a vedere; perchè l'angoloso, spesso non bello, ma sempre caratteristico nel modo di esplicarsi di lui, è rimasto incompreso agli occhi loro.

— Ma ciò che lei mi viene dicendo è molto triste, - osservò l'Italiano. - Io avrei creduto che soltanto in Italia, dove vige sempre il proverbio *inertia estsapientia,* si trovasse in così cattive condizioni la coltura artistica degli uomini, ma che negli altri paesi civili dell'Europa, specialmente in Germania, si fossero fatti invece notevoli progressi, come nelle altre scienze, così nella conoscenza dell'arte. Io sto in sospetto quindi, - aggiunse sorridendo, - che lei si compiaccia di presentarmi il male con colori troppo neri. Che i dilettanti dappertutto, non solo in Italia, ma anche in Francia, Russia, Inghilterra e Germania, tanto nelle arti figurative quanto nella letteratura, si limitino al godimento dei sensi, questo può essere, dappoichè le gioie elevate, che la scienza offre all'uomo, solo col sudore della fronte sogliono essere conquistate. Chi non sarà progredito tanto da sapere analizzare prima di tutto un'opera d'arte e poi dall'analisi giungere alla sintesi, difficilmente potrà dire d'essere in grado di comprendere un'opera d'arte. E tale coltura non si può veramente esigere dalle masse. Ma il pubblico colto in Germania, ch'è molto grande, anzi più grande che non in tutti gli altri paesi d'Europa uniti insieme, non leggerebbe certamente tanti libri d'arte, se non fosse animato dal desiderio di trovare in essa qualche cosa di più d'un semplice godimento dei sensi, e....

— Mio caro signore, - interruppi, - un uomo colto il quale abbia avuto la pazienza di leggere di seguito i grossi volumi che annualmente gli sono offerti in materia d'arte, ne sa alla fine, com'è accaduto a me, tanto quanto

prima. Egli vi ha certamente letto magnifiche frasi e massime estetiche, da stordirlo e solleticargli lo spirito, ed ha inoltre ritenuto nella memoria un paio di dozzine di nomi d'artisti nuovi del tutto e parole tecniche colle quali può pavoneggiarsi in società, ma tutti questi nomi e date non sono che vani rumori e non gli possono recare maggiore profitto spirituale di quello ch'è dato a frasi piene di vento e a ricette estetiche.

— Se io devo stare alle sue parole, avremmo dappertutto gran difetto di capaci e competenti maestri di storia dell'arte, e pel semplice motivo che si continua sempre, secondo l'antica usanza, a studiare questa storia nei libri, anzichè nelle opere d'arte stesse.

— Questo può essere certamente uno dei motivi, - dissi io. - Molti e cattivi maestri educano dei mezzi dotti e questi cagionano dappertutto, nella scienza come nella politica, confusione e anarchia.

— Ne convengo, - osservò il mio compagno, - perciò ho sempre pensato che chi vuoi descrivere e spiegare agli altri un'opera d'arte, deve prima farsi una idea chiara dell'opera d'arte stessa e di quello in che l'arte consiste, o con altre parole deve essere tenuto anzitutto a considerare e ad analizzare quest'opera, sia quadro, statua o edificio, con intelligenza, e in essa distinuere quello ch'è importante da quello ch'è insignificante, insomma imparare ad intenderla.

— Ella parla, - gli obbiettai, - dell'arte in quanto è forma, cioè della conoscenza esteriore dell'opera d'arte. E le concedo che in un certo senso possa aver ragione anche in questo. Ma il filosofo dell'arte tedesca le osserverebbe dal canto suo, che prima della forma è esistita già nella testa dell'artista l'idea, e che appunto cogliere questa idea, motivarla e spiegarla è l'argomento principale che deve interessare il vero storico dell'arte, o che in altre parole è essenzialmente l'intendimento intimo, o *centrale* che dir si voglia, dell'opera d'arte quello che costituisce il vero cómpito che lo storico dell'arte è chiamato a risolvere. Lo scrittore di storia dell'arte dal canto suo le opporrebbe che l'interesse essenziale della storia dell'arte non emerge propriamente dalle opere d'arte, ma vuol essere diretto piuttosto al genio dei popoli, dal quale quelle opere sono uscite, e dal quale hanno sortito un determinato aspetto.

— Allora, astrazion fatta dalla circostanza, che difficilmente si può conoscere una cosa interiormente senza averla prima conosciuta esteriormente, allora, - disse l'Italiano, - non avremmo più una storia dell'arte, bensì per un verso una psicologia dell'arte, per l'altro una storia della civiltà, due bei rami

della filosofia certamente, ma poco appropriati a promuovere la conoscenza dell'arte, e con essa il suo vero godimento. Non che io voglia negare che delle origini di certe novità stilistiche la storia della coltura sola ci possa rendere conto a sufficienza. Nonostante, questo caso è più raro di quello si voglia concedere. E però non voglio dire affatto, – soggiunse con vivacità, – che non sia desiderabile che il professore di storia dell'arte di tempo in tempo, quando una opportuna occasione gli si presenti, non debba sollevare i suoi scolari dallo studio delle forme e della tecnica alle più alte regioni del pensiero, o in altre parole dal particolare non debba richiamare l'attenzione dei suoi scolari ed uditori a concetti generici, ed insegnar loro a comprendere il nesso delle successive fasi di svolgimento dell'arte e finalmente ad elevarsi sopra i fatti e a giudicarli. Ma nel parer mio devono tali ascensioni aver luogo con moderazione e a tempo opportuno, perchè altrimenti lo scolaro è troppo facilmente indotto a cadere nel vecchio difetto di mettere il proprio pensiero nell'oggetto, invece di trarre dall'oggetto il pensiero vivificante. Lo scolare dovrebbe, io credo, anzitutto imparare ad interrogare l'opera d'arte con intelletto ed amore, finchè il quadro o la statua dal suo intelligente affetto riscaldata gli dia risposta, ed è per questo che la forma e la tecnica deve rimanere il fondamento d'ogni studio artistico. Tutte le scienze,– egli aggiunse, – sono fondate sull'osservazione e sull'esperienza: *Per varios usus artem experientia facit, exemplo monstrante viam.*

— Tutto ciò suona molto bene, – osservai, – e può anche essere giustissimo; ma qual perdita di tempo e di denaro non imporrebbe lei allo studioso che avesse a seguire il suo consiglio! Ben pochi sarebbero in condizione di diventare storici dell'arte. Co' suoi precetti, caro signore, Ella potrebbe piuttosto disanimare e allontanare i giovani dall'arte, che condurveli, e così sottrarrebbe il pane quotidiano a centinaia e centinaia di persone.

— Lasciamo da parte l'argomento del pane, – rispose asciuttamente il mio compagno; – a chi considera l'arte o la scienza come una mucca che lo deve nutrire, io consiglio di farsi banchiere, avvocato, oste o speziale. Che lo studio dell'arte, come io lo sento, deva costare molti e molti anni, volentieri glielo concedo. Quanto alle spese in denaro, pare a me ch'ella ne faccia troppo caso. Come il botanico vive tra le sue piante fresche e secche, il mineralogo e il geologo tra le sue pietre e i suoi fossili, così deve vivere l'intelligente d'arte tra le sue fotografie, e possibilmente, s'egli è agiato, eziandio tra pitture e statue. Questo è il suo mondo, nel quale egli ha da esercitare e raffinare l'occhio ogni giorno, poichè *visus, qui nisi est verus, ratio quoque falsa sit*

omnis. S'intende da sè che l'amico dell'arte non deve contemporaneamente mai trascurare lo studio della circostante natura; s'egli vuole intendere l'arte. dev'essere artista egli stesso; vale a dire deve apprendere a considerare uomini e cose intorno a sè coll'occhio dell'artista.

— A queste troppo grandi esigenze, che lei impone al novizio avviato nello studio dell'arte, - ripresi, - ci sarebbe molto da obbiettare. Mi permetta soltanto di fare un'osservazione: come vuole, fra altre cose, che il principiante nella scienza dell'arte sia in grado di distinguere le fotografie delle opere genuine da quelle delle false, quando al giorno d'oggi si fotografa tutto quello che capita, il buono e il mediocre, le opere genuine e le false?

— Ebbene, - obbiettò l'Italiano, - perchè frequentiamo le lezioni degli storici dell'arte, se non per averne ammaestramento a pensare e a veder da noi stessi, ad imparare a distinguere il genuino dal falso, l'importante dall'insignificante? Non andiamo già in iscuola per udire dalla voce del maestro ciò che a casa potremmo con più comodo leggere stampato, ma vi andiamo per accenderci d'entusiasmo per l'arte colla viva e stimolante voce del maestro, per imparare a discernere cogli esempii da lui citati il vero dal falso, quello ch'è caratteristico nell'opera dei grandi maestri, sia nella scelta e nella invenzione del soggetto, sia nella specifica rappresentazione delle forme e nell'armonia dei colori.

— Noi abbiamo già visto però, - l'interruppi io, - che maestri come li desidera lei, sono uccelli sommamente rari in tutto il mondo. Mi pare inoltre che lei vada troppo avanti nelle sue esigenze verso gli storici dell'arte. Come si può pretendere da un uomo ch'egli debba, nella breve durata della nostra vita, conoscere tutti gli antichi pittori e distinguere l'uno dall'altro; un direttore o un professore poi, carico d'impegni, come quello che ha i suoi cataloghi e i suoi libri da preparare, dove mai avrebbe a trovare il tempo per fare ricerche e prove dirette, e spingersi sino a rintracciare i maestri di secondo e di terzo ordine? Come vuole, per esempio, che lo stesso controlli le conclusioni dei conoscitori, e le buone distingua dalle cattive, s'egli stesso non è conoscitore, mentre è noto esservi tra i conoscitori altrettante nullità quante fra gli storici dell'arte? Basterà bene si richieda, anzi si esiga da lui, che gli siano famigliari coloro che hanno aperta la strada, i capi d'ogni scuola, per distinguere le opere loro da quelle degli scolari, e non imponga al pubblico, come molte volte accade tuttora, una qualsiasi statua per opera di Michelangelo, o certi equivoci quadri per lavori di Verrocchio o di Leonardo, i quali, guardati attentamente, si manifestano quali produzioni di deboli imitatori.

— Quanto ella dice, mio signore, - rispose sorridendo il mio compagno, - è tutto bello e buono, soltanto rimane a sapere se una cosa si possa raggiungere senza l'altra. Io non posso misurare e giudicare esattamente la grandezza e la natura d'un uomo se non lo pongo vicino ad un altro, o grande o piccolo che sia, e lo paragono con esso. Supponiamo, per esempio, ciò ch' è possibile, che il suo storico visiti una galleria, per istudiarvi specialmente il Tiziano, come potrebbe il brav' uomo, se tien seriamente alla cosa, chiudere interamente gli occhi dinanzi alle splendide ed attraenti pitture dei predecessori e dei contemporanei del grande Cadorino? Non si deve ammettere che la sua sete di sapere dallo studio dell'opera di Tiziano lo diriga pure a quello della pittura dei suoi predecessori e contemporanei, dei fratelli Bellini, del Carpaccio, del Giorgione, di Lorenzo Lotto, del Pordenone, del Palma, e così via? Ma prescindendo da simile argomento, a me basta intanto ella mi conceda, che si dovrebbe almeno pretendere da uno scrittore di storia dell'arte, ch'egli conosca i capi, le grandi figure delle differenti scuole, perchè sappia con relativa sicurezza distinguerli dai loro scolari ed imitatori.

— Sì, questa mi pare equa domanda, - risposi.

— Ebbene, crede, - continuò il mio compagno, arrestandosi e guardandomi negli occhi con un sorriso, - che sia cosa facile? Io non posso, per esempio, intraprendere lo studio delle opere di Leonardo o di Raffaello, senza essermi orientato di proposito anteriormente in tutte le altre scuole di pittura italiana. E se voglio conoscere più da vicino Leonardo e Raffaello, e comprendere esattamente e giudicare questi due eroi dell'arte, io devo non solo aver presenti le opere della scuola da cui uscirono, ma devo aver imparato a giudicare i loro predecessori e contemporanei, non che i loro immediati scolari per poter dire quali vantaggi abbia recati il maestro alla sua scuola, nel concetto, nella rappresentazione, nella tecnica. Se il mio giudizio non riposa su queste solide e larghe basi, esso rimane parziale e incompleto, in una parola io non potrò pretendere al nome di conoscitore.

— Ma, mio caro, - ripresi io, - sifatti vasti e lunghi studi che lei pretende dallo storico dell'arte a poco a poco lo trasformerebbero in un semplice conoscitore e non gli rimarrebbe più il tempo occorrente per dedicarsi alla vera storia dell'arte.

— Lei, - rispose l'Italiano sorridendo, - ha propriamente colpito nel segno. Sì, è verissimo, il suo scrittore di storia pian piano sparirebbe (ciò che mi concederà non sarebbe gran peccato) e da esso dovrebbe uscire a poco a poco, come dal bruco la farfalla, il conoscitore.

— Quello che lei mi dice, – osservai io poco gradevolmente sorpreso dalla sua aria trionfante, – quello che lei sostiene, non glielo posso assolutamente concedere. E a provare che lei è nel torto, o almeno va troppo avanti nelle sue pretese verso lo storico dell'arte, mi permetta di opporle le due più recenti opere su Raffaello Sanzio. Una di esse, un vero volume di lusso, è comparsa a Parigi, l'altra a Berlino, dunque nei due centri per eccellenza delle indagini storico-artistiche. Se la prima ha avuto l'approvazione generale di tutta Parigi, quindi di tutto il mondo istruito, del libro del professore berlinese si può dire ch'esso almeno sulle rive della Sprea fu salutato con vero giubilo. Ora io posso assicurarla, che entrambi gli autori sono storici dell'arte e della più bell'acqua, e non già conoscitori. Anzi essi gliene vorrebbero se volesse considerarli come conoscitori, perchè l'andar ricercando quadri è per loro uno spino nell'occhio.

— Me ne guardi il cielo! – esclamò ridendo ad alta voce l'Italiano. Poi continuò con maggiore vivacità: – Lo creda pure, mio signore, soltanto con istudii continui, fatti con serietà ed amore, l'amico dell'arte, col tempo e senza avvedersene, diventa conoscitore, e questi diventa storico alla sua volta, senza darsene per inteso, *nel caso,* si capisce, *che vi sia atto da natura,* la qual cosa naturalmente è la *conditio sine qua non.* Ogni giovanotto può dire a priori: io voglio diventar parroco, avvocato, professore, agrimensore, medico, ingegnere, e, se ha denari, magari deputato; ma sarebbe ridicolo che un giovane dai venti ai ventiquattr'anni dicesse: io voglio diventare conoscitore o storico dell'arte.

— Eppure, – io osservai, – ciò accade ogni giorno, e specialmente quando uno non riesce negli altri rami dell'umano sapere e s'accorge che con quegli non gli vien fatto di guadagnarsi il pane.

— Questo non vuol dire, – rispose il mio compagno, – dovendosi ammettere che sia cosa anormale. In ogni ramo dell'umano sapere si danno tali casi, nelle scienze come nelle arti. Ma torniamo al nostro tema. Io dunque non voleva dire altro, se non che il germe dello storico, nel caso che un germe vi sia, solo nella testa del conoscitore può svolgersi e fiorire, o in altre parole, che il futuro scrittore della storia dell'arte deve trovare gli elementi fondamentali per la sua storia nelle pinacoteche e non nelle biblioteche; e a dirla in breve, *per diventare storico dell'arte, bisogna essere conoscitore.*

— Anche a me, – io dissi, – è sempre sembrata giusta questa idea, che in primo luogo senza l'intimo impulso nessuno dovrebbe dedicarsi agli studii scentifico-artistici, e secondariamente che soltanto lo studio delle opere d'arte sia

in grado di far maturare nell'uomo l'occasione di scrivere una storia dell'arte. Io posso ben essere in teoria l'uomo il più esteticamente colto, senza possedere una scintilla di sentimento per l'arte. *Exempla sunt odiosa.*

— Verissimo, - osservò l'Italiano, - epperò quasi tutti i nuovi scrittori di storia dell'arte in Italia non sono che estetici e la maggior parte estetici d'una specie noiosa anzi che no, per cui la storia dell'arte fra noi mira principalmente a brillare e ad attirare il lettore con pompose descrizioni dei quadri, con sonore frasi, con più o meno piccanti considerazioni ed analogie; occupazione la quale può essere forse divertente per quegli che vi attende, ma che al lettore serio non reca alcun durevole vantaggio, anzi la maggior parte delle volte non serve che ad annoiarlo e ad ottunderne lo spirito. Sogliono anche i nostri storici dell'arte, specialmente i ricercatori di memorie locali, e quelli pagati dallo Stato, con rigida e penosa coscienza tenersi stretti alle tradizioni per quanto sieno insulse ed assurde.

— Questo non accade soltanto in Italia, ma anche in Russia, presso di noi, poichè chi mira ad acchiappare un impiego, o a conservare quello che ha, non può scuotere la tradizione, se non altro per non urtare contro i pregiudizii dei suoi protettori.

— Non voglio già dire, - osservò il Fiorentino, - che la tradizione sia interamente da sprezzare, ammesso che non vada presa come Vangelo, nè abbia la pretesa di chiuder la bocca alla critica. Nella determinazione delle opere d'arte poi essa ha perduto in gran parte la sua autorità. Quando penso quali assurde dicerie sono state portate in giro sin anco sugli uomini e sui fatti dei nostri giorni, o per passione di partito, o per leggerezza, o per l'innata tendenza dell'uomo a sfigurare i più semplici casi, ingrandendoli o impicciolendoli, per renderli interessanti e spesso per travisarli interamente, dando loro in simil modo l'impronta della tradizione: quando penso poi a tante altre leggende giunte sino a noi per tradizione, dalla nuova critica riconosciute vane, e dalla storia dei popoli tra i quali hanno avuto origine già scartate, non mi pare ingiustificata la grande sfiducia che mi ha ispirato, per lunga esperienza, la cosidetta tradizione, la quale alla personalità degli antichi artisti come a talune opere d'arte si è appiccicata come un fungo. Io credo pertanto che la tradizione nella storia dell'arte debba avere all'incirca lo stesso, se non minor valore, di quello ch'essa merita nella storia in generale. Un paio d'esempii potranno bastare a convincerla, che questo aiuto, sul quale si fa dagli storici dell'arte tanto assegnamento, vuol essere accolto soltanto colla massima cautela. La tradizione accusò il pittore Andrea del Castagno di avere

assassinato il suo amico e compagno di lavoro, Domenico Veneziano, sinchè per merito del nostro ben noto archivista Milanesi fu portato in luce un documento, dal quale apparve che l'assassino morì prima dell'assassinato. Secondo la tradizione Leonardo da Vinci sarebbe morto tra le braccia di re Francesco I gran mecenate, mentre ora rimane accertato, come verità di fatto, che S. M. il re dei Francesi, il giorno della morte di Leonardo, non si trovava sul luogo e probabilmente aveva tutt'altro da fare che chiudere pietosamente gli occhi al vecchio artista. La tradizione c'informò, a mezzo del Vasari, che il giovine Raffaello fosse stato dal padre al maestro Perugino presentato e raccomandato; secondo la tradizione il vecchio Giambellino, travestito da senatore, avrebbe carpito ad Antonello da Messina la nuova maniera di dipingere ad olio; la tradizione fa sempre passare per ritratto di Beatrice Cenci il grazioso e tanto ammirato studio di modello d'una vezzosa ragazza romana; la tradizione finalmente vuole che il giovane Raffaello abbia fatto al suo maestro Pinturicchio i cartoni degli affreschi nella biblioteca del duomo di Siena. Dei puerili battesimi di quadri che vanno tuttavia per le bocche, grazie alla tradizione, non voglio parlare, perchè la stancherei troppo.

— Intendo bene, - diss'io.

— Se una critica più spregiudicata e quindi più perspicace, - continuò, - ha annientato ora una quantità di tali insulse, anzi infantili invenzioni, non è detto con ciò che non le resti ancora molto da fare. Ma lasciamo da parte questo argomento subordinato e rivolgiamoci al già espresso principio che la storia dell'arte unicamente dev'essere studiata innanzi alle opere d'arte. Nei libri l'uomo quasi sempre perde il sentimento di sè stesso. Le concedo bensì che non solo il concetto che ci possiamo fare dell'arte degli Egiziani, degl'Indiani, degli Assiri, dei Caldei, dei Fenici, dei Persiani, ecc., non che degli inizii dell'arte greca, con buone copie e riproduzioni abbia a riescire proficuo alla nostra generale coltura, ma sono pure convinto che simili studii acuiscono e allargano il nostro senso dell'arte, premesso sempre che ne siamo naturalmente forniti. L'arte però che colla nostra coltura è in intima connessione, quella che sola possiamo completamente intendere e in noi accogliere, dobbiamo impararla, come si è detto, non tanto nei libri e nei documenti scritti, quanto e prima di tutto nelle opere d'arte, e ciò nel paese stesso, sul terreno e nell'aria ove queste furono generate e diventarono grandi. *Chi vuol intendere il poeta,* dice Goethe, *deve andare nel paese del poeta.* [1]

[1] *Wer den Dichter will verstehn Muss in Dichters Lande gehn.*

— Tutto quanto, - risposi, - ella adduce a sostegno della sua tesi, vale a dire che soltanto un profondo e continuo studio della forma e della tecnica dell'arte valga a condurre alla vera conoscenza dell' arte e che nessuno quindi abbia a cimentarsi nella storia dell'arte senza essere conoscitore, tutte questo può essere vero ed esatto, io non voglio nè affermarlo, nè negarlo, da poichè nei miei studii io non mi sono inoltrato tanto da potermi permettere di assentire al suo giudizio o contradirlo. Quello che le posso assicurare fin d'ora si è che tanto gli odierni conoscitori quanto gli storici dell'arte in Europa, almeno quelli che ho avuto occasione di conoscere, dinanzi a queste sue esigenze, le riderebbero cordialmente in viso. Questi signori le opporrebbero, che il vero conoscitore e storico dell' arte, predestinato dalla natura, non ha bisogno di tutte queste cianfrusaglie che ammazzano il tempo e lo spirito, ma che l' impressione generale che gli fa un' opera d' arte, quadro o statua, è per esso sufficiente a fargli conoscere alle prime occhiate l'autore della pittura o della statua, e che oltre l' impressione generale o l' intuizione, ed oltre la tradizione, non è che il documento scritto quello che serve a determinare con piena sicurezza se un'opera proviene da questo o quel maestro; tutti gli altri mezzi potrebbero al più servire alla gente di corta veduta, come la vescica a quelli che non sanno nuotare, quando non finiscono anzi a portare nello studio dell' arte una malaugurata confusione e a favorire il più pericoloso dilettantismo.

— Queste obbiezioni, - rispose il Fiorentino, - anche fra noi vengono sollevate contro l'esame della forma e della tecnica, cioè contro tutte le ricerche analitiche e profonde, e precisamente in modo più clamoroso da coloro che per ogni serio studio non hanno nè capacità nè gusto. Io conosco anzi della gente cui non si può negare nè intelligenza nè coltura, che stima una cosa essere screditata quando sia compresa, e che perciò allo studio della forma e della tecnica in un'opera d'arte sono contrarii, come i preti, in tesi generale, alle scienze naturali. Discutiamo ora, se si contenta, tranquillamente questo punto di vista. Ella diceva dunque, se ho ben compreso, che lo storico dell'arte in Germania e a Parigi dà importanza soltanto all'intuizione e al documento scritto, e considera all' incontro lo studio dell' opera d' arte come una perdita di tempo, che non conduce alla meta. Non voglio negare che in molti casi per un occhio fino e molto esercitato l'impressione complessiva ossia l' intuizione possa bastare da sola ad indovinare l' autore di un' opera d'arte. Ma come dice il proverbio italiano: l'*apparenza inganna*. Io sostengo quindi e potrei con cento esempii dimostrarglielo, che finchè l' attribuzione delle

opere d'arte rimane unicamente affidata all'impressione complessiva senza il controllo della conoscenza acquistata colla osservazione e coll'esperienza delle forme proprie d'ogni grande maestro, noi procederemo senza sicurezza e per conseguenza la storia dell'arte si troverà, come sin'ora, su vacillante terreno. Secondo il parere di quei signori dunque il conoscitore nascerebbe tale, come si suol dire, al pari dell'artista?

— Certamente, - io dissi, - questa è l'opinione dominante fra molti conoscitori, che dànno il tono ai nostri dì.

— Io sostengo al contrario, - rispose il mio compagno, - che una tesi come l'altra si deve intendere *cum grano salis.* L'artista certamente nasce come tale, allo stesso modo come vi sono molti uomini che non portano con sè nel mondo alcun senso dell'arte e ve ne sono altrettanti che non posseggono alcuna disposizione per la scienza. Credo d'altronde che senza favorevoli circostanze esteriori e senza studii non riesciremo a nulla in alcun ramo, nè in quello dell'arte, nè in quello della scienza. Un uomo può venire al mondo con molto talento per le arti figurative, un altro invece per qualche scienza, ma senza studio e giornaliero esercizio tanto l'uno quanto l'altro non approderanno. I nostri più grandi artisti, come il Ghiberti, i Pollaiuolo, i fratelli Bellini, il Correggio, lo stesso Raffaello d'Urbino, erano figli d'artisti, e furono dai loro genitori sino dalla loro prima giovinezza destinati all'arte e in essa istruiti; senza la paterna coazione, molti di loro e forse lo stesso Raffaello si sarebbero dedicati alla scienza, al commercio o all'industria. Così avviene dei conoscitori. Essi devono certamente essere prima di tutto sensibili per natura, devono aver l'occhio aperto alle attrattive delle forme e del colore, anzichè avere il cranio fornito delle protuberanze filosofiche, ma il *senso innato dell'arte, che coll'esercizio diventa intuizione, non basta per giungere alla scienza dell'arte, se non è da lunghi studii dell'opere d'arte raffinato ed educato.* "Fuggi i precetti di quelli speculatori che le loro ragioni non sono confermate dall'esperienza," diceva Leonardo da Vinci.[1] Parlo per esperienza, mio signore. Cresciuto in questo paese, ove pur troppo le tradizionali massime pedantesche hanno corso ancora, devo schiettamente confessarle che anch'io resi omaggio alle opinioni che, come lei dice, regnano a Parigi e in Germania, da che in Italia da molto tempo siamo abituati a pigliar in ogni cosa la parola d'ordine al di là dei monti. E andai a tastoni anch'io lungamente fra la nebbia, affidandomi all'intuizione, adontandomi ogni qual volta trovava gente non disposta a dividere

[1] J. P. Richter, *Leonardo da Vinci,* II, 304.

le opinioni da me tenute infallibili, visto che il nostro giudizio dipende più spesso dalla nostra *volontà* che dalla nostra *intelligenza*. Stanco poi di questi erramenti, cominciai ad esaminare più accuratamente i quadri e a paragonare i maestri fra di loro, e credo aver trovato una via che, rettamente seguita, può dalla nebbia trasportarci in aria più pura. Lo studio assiduo della forma e della tecnica mi guidò, con mia grande gioia, alla convinzione, essere questa la sola via che ci può condurre, non voglio dir sempre, ma pure in molti casi alla meta. E infatti, non si sono serviti tutti i conoscitori, dal Vasari ai nostri dì, dei due espedienti già indicati, quello cioè dell'intuizione, della così detta impressione complessiva, e quello del documento scritto per determinare le opere d'arte? Quanto cammino abbian fatto, lei stesso l'ha veduto, poichè mi diceva di aver avuto occasione a Parigi e in Germania di leggere tanti libri di storia e di critica d'arte, e di essersi accorto presto, che quasi ogni critico crede di dover avere un'opinione diversa da quella del suo collega.

— Ahimè, - io dissi, - questo è vero pur troppo, tutti quei libri non servivano che a disgustarmi dallo studio dell'arte.

— Che l'impressione complessiva, - continuò il compagno, - in taluni casi basti a stabilire se un'opera d'arte appartiene alla scuola italiana, alla fiamminga o alla tedesca, e, quando il lavoro sia italiano, alla scuola di pittura fiorentina, veneziana od umbra, anzi, che talvolta riesca, a chi è inveterato nella pratica, d'indovinare per intuizione in un quadro o in una statua l'autore, si capisce; è questa una sapienza che lei può trovare nella bottega d'ogni rigattiere, perchè in tutte le cose intellettuali, il generale è la condizione logica del particolare. Ma una volta stabilita questa massima generale, supponiamo che il quadro o il disegno appartenga alla scuola fiorentina antica, si tratta allora di stabilire con relativa sicurezza se debba attribuirsi, per esempio, a Fra Filippo Lippi, o al Pesellino, o a Sandro Botticelli, o a Filippino Lippi o qualcheduno dei molti imitatori di quei tre maestri. E così, quando l'impressione complessiva c'indica che il quadro appartiene alla scuola veneziana, rimane da decidere poi se sia della scuola di Venezia o di Padova, della ferrarese o della veronese, ecc., e se sia opera di Giambellino, dei Vivarini, o del Mantegna, o del Tura, o di Liberale da Verona e così via. E per rispondere a tali domande, che in molti casi non sono di tanto facile soluzione, la sola intuizione, come abbiam visto, non basta sempre. Parlo per lunga esperienza, mio signore. Non viene attribuito tuttora, e propriamente in pubbliche gallerie, tal quadro di Giambellino al Mantegna, negli Uffizii più

Allegoria religiosa, di *Giovanni Bellini*, già attribuita al Basaiti (Galleria degli Uffizi, Firenze).

recentemente persino al Basaiti (631),[1] nella Pinacoteca di Verona alla scuola fiorentina (N. 77, Sala Bernasconi)? E non avviene che si attribuiscano quadri della gioventù del Correggio qua al Tiziano (Uffizi, 1002), là al Francia (Pavia);[2] opere di Fra Bartolomeo all'Albertinelli (Louvre, 1115), e di Giulio Romano al Bagnacavallo (Louvre, 309); opere di Botticelli a Filippino (Nat. Gallery); opere del Sodoma qua a Leonardo da Vinci, là a Sebastiano del Piombo, ultimamente persino a Gian Scorel (Francoforte); nell'Albertina[3] e a Pest (la Rossane) a Raffaello Sanzio? Se si vuole però imparare a distinguere i lavori degli scolari e degli imitatori e le copie dagli originali dei grandi maestri, per verità io non voglio sostenerlo con assoluta bensì con relativa sicurezza, questo non si può ottenere se non nella maniera che ho testè additata, cioè colla esatta conoscenza delle forme caratteristiche e dell'armonia dei colori, propria di ciascun maestro, cioè di ogni personalità.

— Ciò può essere, - dissi io, - ma, mio caro signore, ogni occhio umano vede la forma alla sua maniera.

— Giustissimo, - m'interruppe l'Italiano, - giustissimo, e poichè tutti i grandi artisti vedono le forme parimente alla *loro* maniera, esse sono divenute loro caratteristiche, da che le forme esteriori non sono affatto accidentali e arbitrarie, come parecchi credono, ma dipendono da intime cause. Ma dica piuttosto, - continuò egli ridendo, - che la maggior parte degli uomini non vedono del tutto queste diverse forme e meno forse le vedono gli storici o i filosofi dell'arte come si chiamano, poichè questi signori, che preferiscono le astrazioni all'osservazione, sogliono in un quadro come in uno specchio guardare e vedere sempre il loro *Io,* per loro tanto interessante. Le concedo volentieri che non è cosa facile comprendere e vedere, direi anzi esattamente sentire la forma, ciò dipende in parte anche dalla costruzione fisica dell'occhio, ma sono convinto, che con uno studio continuato ed amoroso, un uomo capace può anche in questo andare più avanti che non si voglia credere. Ogni studio richiede tempo e fatica, e i beni maggiori non ci vengono donati dagli Dei, ma noi dobbiamo meritarceli cogli sforzi e colle privazioni d'ogni maniera. Ben lo seppero già gli antichi Greci, ed anche il gran Leonardo da Vinci dovette nel suo lavoro spesso esclamare: *Tu, o Dio, ci vendi tutti li beni per prezzo di*

[1]) Quest'ultima attribuzione ora è stata saviamente corretta nel senso indicato dal Morelli. *(N. del T.)*

[2]) Ora anche in questi due casi è stato reso giustizia al defunto critico. *(N. del T.)*

[3]) Nell'Albertina il bel disegno a rubrica del Sodoma ha avuto ora il nome suggerito dal Morelli. *(N. del T.)*

fatica. Se volessi appellarmi alla mia esperienza, dovrei confessarle che uno studio di vent'anni non mi ha condotto se non ai principii fondamentali del linguaggio della forma; ammetto però che un più rapido o più lento progresso, in questa come nelle altre scienze, dipende dalla maggiore o minore disposizione, che noi vi portiamo. Io, per esempio, ho cominciato pur troppo questi studii tanto interessanti e rimuneratori in età avanzata, quando il senso della vista è già alquanto indebolito e anche la memoria ci lascia spesso in asse. Questo linguaggio della forma e dei colori, appunto come il linguaggio dei suoni, può essere appreso ed inteso solo nel paese in cui ebbe origine. Non c'è da farsi, in proposito, alcuna illusione. Tanto l'occhio del nostro spirito quanto quello del corpo porta con sè pregiudizii nazionali, che vogliono essere rimossi a poco a poco nel paese straniero. Noi dobbiamo renderci famigliari coll'atmosfera intellettuale non meno che coll'atmosfera esteriore d'un paese, sinchè vi ci sentiamo acclimati.

— L'arte e la scienza, - interruppi, - non conoscono nazionalità, appartengono all'umanità.

— Sta bene, - obbiettò l'Italiano, - ma anche questo assioma è da intendersi *cum grano salis.* Perchè io sostengo che ogni popolo comprende alla sua maniera la scienza del pari che l'arte e la religione. O non giura, per esempio, ogni nazione sulla sapienza dei proprii dottori, dei proprii filosofi, persino dei proprii ristauratori, ai quali accorda maggiore fiducia che agli stranieri?

— Con ciò lei verrebbe a dire, - osservai, - che per lo studio del linguaggio delle forme occorre tutta la vita di un uomo. Con questo amo, mio caro signore, posso assicurarla che piglierà pochi pesci, nel vecchio come nel nuovo mondo.

— Ciò non monta, - riprese alteramente l'Italiano. - Chi non sente in sè la brama e la forza di addentrarsi in siffatto studio, rimanga a piè del monte meditando sulle nuvole di fumo della sua pipa e burlandosi di quelli che lentamente ascendono il monte. Non è per costoro che hanno creato i divini artisti. O intende forse le finezze d'un grande poeta dell'antichità chi non si è prima impadronito della sua lingua?

— Sta bene, - dissi, - ma il gran pubblico non saprà mai impratichirsi del così detto linguaggio della forma. La moltitudine, signor mio, sa appena distinguere la faccia espressiva d'un uomo da quella che non dice niente; al più osserverà che uno ha un porro sulla fronte, un altro il labbro leporino, un terzo il naso camuso, od occhi azzurri invece di neri; più di questo essa non avverte abitualmente in una faccia umana.

— So bene, - soggiunse, - che solo ai prediletti da Dio è dato di ristorarsi coi dolci frutti dell'arte e che non si può attendere dal gran pubblico una coltura così intensa da sentire e raccogliere in sè tutte le finezze dell'arte, sia quella dei Greci o dei Romani, sia quella d'un Dante, d'un Shakespeare, d'un Goethe, d'un Ariosto, d'un Giotto, d'un Masaccio, d'un Leonardo da Vinci, d'un Giorgione, d'un Raffaello, d'un Correggio, ma credo ciò non ostante che una istruzione scolastica, più ragionevole di quella introdotta in tutta Europa dai Gesuiti, anche in questo punto sarebbe in grado di fare molto più di quello che si sia raggiunto fin qui.

— I prediletti da Dio, secondo il suo avviso, devono essere stati in tutti i tempi uccelli molto rari. Ogni epoca ha la sua moda e per conseguenza la sua arte. Si comprende quindi che il gran pubblico, il quale vive sempre nel suo tempo e ne ha le aspirazioni, non intenda l'arte dei tempi passati ma piuttosto la propria, cioè la nostra arte contemporanea, il romanzo socialista-democratico, il quadro di genere o di paesaggio, il quadro di battaglia, il quadro intimo, il quadro di animali, ma specialmente il Giornale illustrato. Quanto ai maestri antichi, ritengo che una buona copia dei loro quadri, il più delle volte anche sfigurati, pel grande pubblico, cioè pei profani, valga quanto l'originale.

— Se non vale anche meglio, - mi rispose placidamente il mio compagno, - di ciò sono anch'io più che convinto. Quanto più il copista, negli occhi del quale si rispecchia il quadro originale, s'avvicina al nostro tempo, cioè al nostro gusto e alla nostra maniera di sentire, tanto più ci piacerà (voglio dire ai profani) la sua copia, e di ciò potrei citarle molti esempii a taglio, fra gli altri la *Madonna* di Holbein e la *Maddalena* del Correggio nella Galleria di Dresda.

— E questa, mio signore, - interruppi con vivacità, - è l'idea che mi son fatta da molto tempo del pubblico nelle Gallerie.

— Noi ci siamo sviati nella nostra conversazione, - disse l'Italiano alzandosi. - Sul valore della cosidetta tradizione, come sulle incertezze in cui ci lascia nella maggior parte dei casi l'impressione complessiva nella determinazione delle opere d'arte, noi siamo, parmi, press'a poco d'accordo.

— Dica pure interamente, - risposi. - Al documento scritto però, - continuai, - spero ch'ella lascierà il suo valore?

— Soltanto un conoscitore scientificamente ferrato, - egli rispose, - è in grado di valutare pienamente un documento scritto: ad un puro archivista, che dell'arte nulla sa, come ad un novizio nella scienza dell'arte, il do-

cumento non giova a nulla, anzi nella maggior parte dei casi lo mette fuori di strada.

— Come? - esclamai attonito, - ella vorrebbe mettere in dubbio sino il valore del documento scritto, tanto valutato da tutti gli storici dell'arte?

— Pel conoscitore l'unico vero documento, - rispose egli tranquillamente, - in ultima analisi stà nell'opera stessa. Questa sentenza apparisce certamente audace, anzi arrogante, ma in realtà non lo è, come cercherò di dimostrarle con molteplici esempii. E infatti dove vuol trovare un documento più degno di fede, che più salti agli occhi, di quel che sia il nome del maestro scritto sull'opera stessa, documento che in Italia sogliamo chiamare *cartellino?*

— Affè, io dissi, - se tutti i quadri fossero muniti d'iscrizioni, non vi sarebbe davvero gran merito nell'essere conoscitore.

— Anche qui non posso consentire, - disse l'Italiano, e continuò: - Come nel buon tempo antico, quando erano in voga i passaporti, erano appunto i più scaltri mariuoli che sapevano procurarsi le più regolari e irreprensibili *carte* e con questi documenti scritti ingannare gli agenti di polizia, così furono e sono sempre gli storici dell'arte e i direttori delle Gallerie menati pel naso dai documenti scritti e dai cartellini. Io le potrei citare, signor mio, a dozzine tali falsi cartellini di vecchia e di nuova data, che si trovano su quadri di famose gallerie; bastino i seguenti a convincerla dell'esattezza della mia affermazione. Ella trova nella Galleria Doria a Roma, nel Louvre a Parigi [1] quadri di Nicolò Rondinelli da Ravenna, che per la falsa iscrizione vanno sotto il nome di Giambellino e come suoi anche dagli storici dell'arte sono descritti e decantati. Altri quadri che da altri scolari e imitatori del maestro furono fabbricati portano parimente il nome di Giambellino, fra gli altri il quadretto della Madonna della Galleria Borghese a Roma; [2] l'*Ecce homo* nella collezione Poldi Pezzoli a Milano,[3] due Madonne nel Museo civico di Padova,[4] una *Pietà* in quello di Bergamo.[5] Così vediamo la marca di Andrea del Sarto su più di un quadro che si rivela per debole copia di quel grande maestro, come ella ha occasione di vedere specialmente nella Galleria Borghese e nella Galleria dei Principi Doria-Panfili a Roma. E recentemente una iscrizione falsa su una *Madonna* della scuola peruginesca nella Galleria di Torino non ha dato occasione a qualche superficiale e saccente conoscitore di at-

[1] Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy,* I, 185, N. 3.
[2] Ivi, I, 193, N. 3. [3] Ivi, I, 144, N. 1. [4] *Legato Crescini,* NN. 765 e 1273.
[5] Crowe e Cavalcaselle, I, 143, N. 3.

tribuire quella pittura nera e brutta a Timoteo Viti e di condannare quindi il grazioso pittore di Urbino e dichiararlo indegno di essere il maestro di Raffaello? Un altro esempio, per provarle qual valore possono avere tali documenti agli occhi di coloro cui la lingua dell'arte è ignota, me lo fornisce la grande vetrata della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Questo grandioso quadro, sul quale è rappresentato Giovanni evangelista, porta la segnatura C A. F. Ora qualunque amico dell'arte cui sia famigliare la scuola ferrarese non esiterà un momento a riconoscervi lo spirito severo e le forme larghe così differenti da quelle di Lorenzo Costa, come pure il piegare caratteristico e fortemente mosso, proprio del ferrarese Francesco Cossa. Non ostante, quell'opera fu ed è attribuita dalle Guide di Bologna e da tutti gli storici dell'arte [1] a Lorenzo Costa, perchè essi non erano appunto in grado di leggere il quadro stesso e d'interpretare esattamente il documento scritto, forse anche perchè il Vasari soleva costantemente scambiare il pittore Francesco Cossa col più giovane, a lui più noto, Lorenzo Costa. Parimente sul quadro di un altro ferrarese, nel quale è rappresentato San Sebastiano, fu scritto da un gabbatore con caratteri ebraici il nome di Lorenzo Costa, e si continua ad attribuirlo a questo ultimo pittore, mentre ad ogni conoscitore si rivela come opera di Cosimo Tura.[2] Sarebbe facile per me il citare ancora delle dozzine di tali documenti falsamente interpretati dai mal pratici, come pure una quantità d'iscrizioni falsificate da secoli, che gli storici dell'arte per la loro antichità tennero per genuine e sulle quali essi per conseguenza credettero di poter fondare in tutta confidenza le loro profonde ed alte considerazioni.

— Quanto meno comprendiamo una cosa, - osservai, - con tante più parole e gesti sogliamo esprimere intorno ad essa la nostra ammirazione.

— Mi lasci parlare ora, - continuò il mio compagno, - di un altro genere di documenti dei quali oggidì si va a caccia con ispeciale e lodevole zelo, cioè di quelli trovati nella polvere degli archivii. È un lavoro incontrastabilmente meritorio quello cui si sono accinti i signori archivisti specialmente in Italia e nel Belgio, per rintracciare con ogni cura tali documenti, che si riferiscono agli artisti e alle opere loro. Già taluni di essi ci hanno servito e ci serviranno ancora a chiarire punti oscuri della storia dell'arte, e a scoprire nomi sconosciuti d'artisti. E per questo rispetto la storia dell'arte non può essere

[1] La nuova Guida di Bologna di Corrado Ricci dà ragione al Lermolieff e cita questa vetrata come opera di Francesco Cossa. *(N. del T.)*

[2] Crowe e Cavalcaselle, I, 538. (Il quadro è in possesso dell'antiquario Guggenheim di Venezia.)

Madonna col Bambino, col cartellino di *Giovanni Bellini* falsificato (Galleria Borghese).

abbastanza riconoscente per le loro fatiche al dotto ed intelligente danese Gaye, al signor Gaetano Milanesi, al defunto Michelangelo Gualandi di Bologna, al parimente defunto dotto marchese Campori, non che al benemerito Adolfo Venturi di Modena, ai signori Braghirolli e Bertolotti a Mantova, al cauto e bene

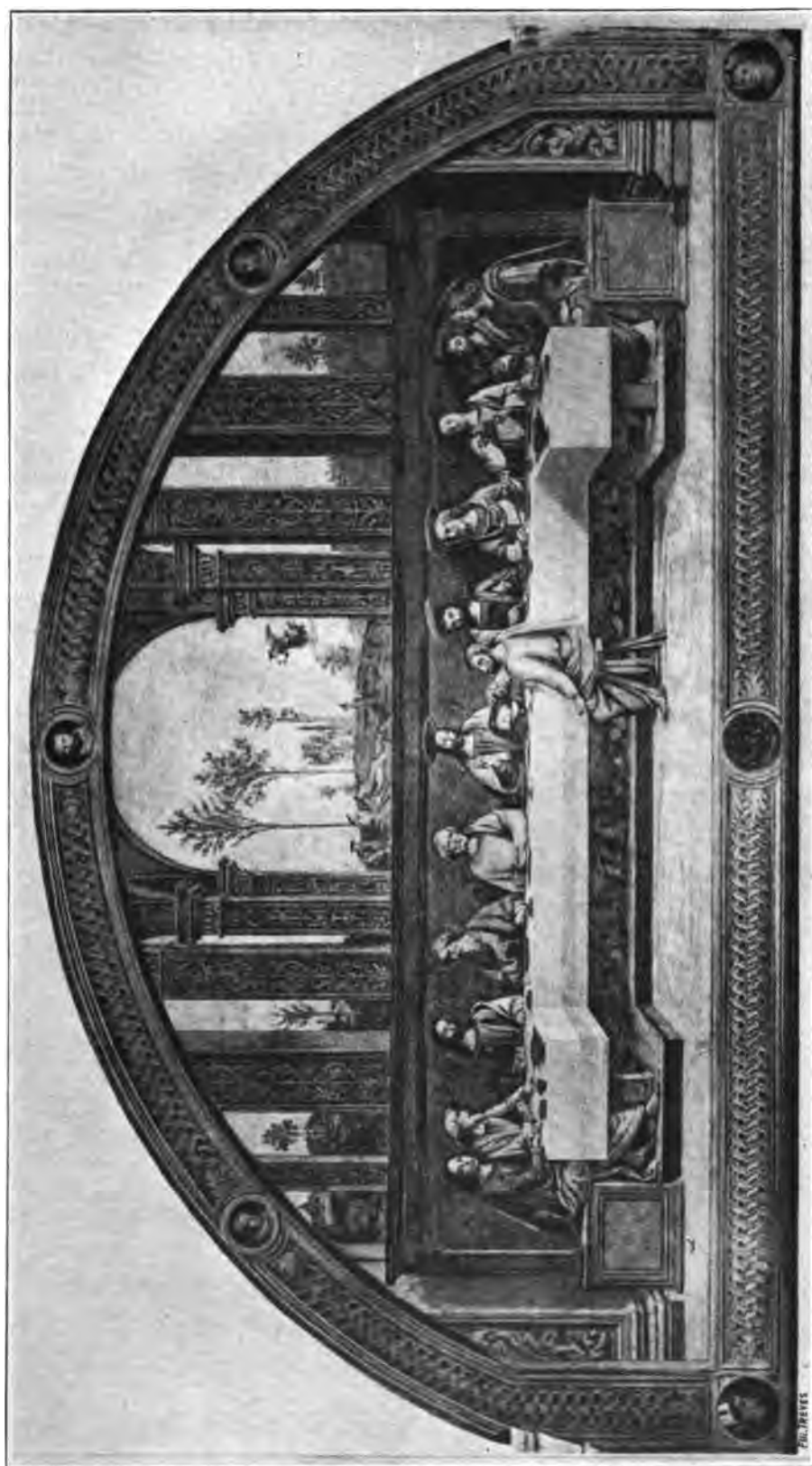
informato Cecchetti, pur troppo testè defunto a Venezia. Dall'altro canto parecchi di questi documenti, essendo stati interpretati dagli archivisti, hanno prodotto e messo in circolazione i più grandi errori. Senza contare poi, che, come facilmente si comprende, la maggior parte di tali documenti degli archivii si possono riferire soltanto alle grandi opere destinate alle chiese ed ai principi. Il maggior numero dei quadri nelle gallerie pubbliche come nelle private sono piccoli quadri da cavalletto, sulla cui origine e sul cui autore nel minor numero dei casi si possono trovare documenti scritti. Per contrassegnarli, non possiamo perciò che fare assegnamento sulla tradizione o sull'impressione complessiva. Ma da poi che l'intuizione in ciascuno di noi suol essere diversa, così anche il risultato di tale attribuzione deve essere molto diverso, come del resto avvenne quasi sempre.

Mi permetta di addurle un altro paio di esempii, per farle vedere che nella mia sentenza intorno al valore relativo del documento scritto non sono andato troppo avanti.

Nell'anno 1840 qui a Firenze, nell'ex chiostro di Sant'Onofrio, fu accidentalmente scoperto un grande affresco colla *Cena del Signore,* e liberato dal bianco intonaco che lo copriva. Sull'autore di quell'affresco tanto gli storici dell'arte quanto i conoscitori d'allora, come anche i pittori, tennero i più svariati pareri. Alcuni fanatici lo volevano di Raffaello addirittura, e come tale fu riprodotto anche dal defunto incisore Jesi; pochi più ragionevoli lo dichiaravano semplicemente opera della scuola di Perugia. Quand'ecco che un pittore trovò un documento, se non erro nella biblioteca Strozzi, dal quale risultava che nell'anno 1461 l'abborracciatore di quadri, il fiorentino Neri di Bicci, in quel chiostro fu incaricato di dipingere una Cena. Il buon uomo gridò *eureka* e pubblicò il suo aureo documento. Tutti i giudiziosi amici dell'arte ne risero. Anche ad uno dei nostri più noti archivisti, e assai benemerito nel suo ramo, parve quel battesimo tanto assurdo, da tenersi obbligato di dar sulla voce all'incauto pittore, rinfacciandogli la sua ignoranza, e dal suo canto dichiarava la Cena lavoro d'un posteriore pittore fiorentino, cioè di Raffaellino del Garbo, scolaro di Filippino Lippi. Con questo giudizio mostrò l'ottimo archivista di trovarsi presso a poco nella conoscenza dell'arte sullo stesso livello del suo antagonista pittore, il quale in grazia del suo documento aveva giurato per Neri di Bicci.

— E a quale maestro è ora attribuito l'affresco? - chiesi io.

— Il Passavant lo attribuisce a Giovanni Spagna, e il Cavalcaselle a Gerino da Pistoja, entrambi quindi ad uno scolaro di Pietro Perugino.

— E che ne pensa lei di questo battesimo?

Il Cenacolo, affresco di scuola Perugina nell'ex chiostro di Sant'Onofrio a Firenze.

[illegible]

— Poichè non sono stato a Roma – osservai – non posso dare alcun giudizio su questa pittura. Ed anche lei la ritiene per opera del Perugino?

— E la sua migliore anzi – rispose l'Italiano col più caldo accento di convinzione.

— Devo convenire ch'ella m'ha più che a sufficienza persuaso, che l'unico vero documento per l'attribuzione d'un'opera d'arte deve alla fine essere l'opera stessa. Ma ella deve ammettere altresì che anche la tecnica ad un occhio esercitato può molto giovare a distinguere un pittore dall'altro. In Germania vi è una scuola di conoscitori, che vorrebbe dare alla conoscenza della tecnica un'importanza specialissima, se non massima per l'attribuzione d'una pittura.

Ed egli ridendo:

— Il voler determinare la tecnica della pittura, cioè la *paletta*, coll'esame delle pitture del quindicesimo e del sedicesimo secolo, che già di per sè nella massima parte ci giunsero guastate e ridipinte, è una rischiosa temerità, per quanto usata sin dal tempo del pittore francese Largillière da molti pittori, conoscitori e persino da alcuni storici dell'arte, anche presso di noi, e sotto questo aspetto non avrebbero tutto il torto i più ragionevoli fra i pittori di farsi beffe

delle pretensioni di alcuni conoscitori e storici dei nostri giorni. Simili criteri cervellotici potranno bensì servire a gettare polvere negli occhi al pubblico ignaro. Interroghi in proposito qualche ristauratore intelligente, competente ed onesto e lei....

— Ve ne sono? - interruppi.

— Essi, - osservò egli sorridendo, - sono certamente rari come le mosche bianche; non ostante io ebbi la fortuna nella mia vita di conoscerne alcuni, e nessuno di essi si peritò innanzi ad un' antica pittura di dirmi di quali colori speciali e vernici si fosse servito il pittore, spesso anzi si trovarono imbarazzati a rispondermi alla richiesta, se il quadro fosse fatto tutto a tempera o se fosse stato velato con colori ad olio. —

Intanto si era fatto buio, ed eravamo giunti al Ponte vecchio. Il mio compagno che abitava in via San Frediano si fermò porgendomi la mano e pregandomi di perdonargli di avermi impedito, colla sua lunga conversazione, di visitare la Villa Rucciano, ch'era pure lo scopo della nostra passeggiata.

Io ringraziai l'amabile vecchio signore delle sue buone intenzioni e della premura ch'egli si era preso nello spiegarmi tanti punti controversi della scienza dell'arte e gli domandai se non fosse disposto per avventura, se ne aveva il tempo, ad accompagnarmi il dì seguente nelle sale degli Uffizi e del Palazzo Pitti.

— Col massimo piacere, - egli rispose. - Soltanto non vorrei ch'ella mi tenesse per un' autorità, e le mie idee quindi per oracoli. Le mie opinioni sulla scienza dell' arte non possono naturalmente essere assolute, ma hanno soltanto un valore relativo. Inoltre io non presumo di aver talenti e cognizioni da volermi innalzare sopra gli altri. Quando vedo d'altro canto certi tangheri erigersi a giudici e a critici dell'arte italiana, stimo che anche a me, che ho fatti così lunghi e coscienziosi studii, sarà almeno permesso di credere di avere altrettanto giudizio quanto quella superficiale coorte di scrittori d'arte nazionali ed esteri.

Stabilimmo quindi l'ora del nostro ritrovo alla Tribuna e ci congedammo.

Il mattino seguente, all' ora convenuta, superata l' incomoda scala della Galleria degli Uffizi, m'incontrai nella Tribuna col mio compagno del dì prima, il quale, venendomi incontro amichevolmente, mi porse la mano, forse nella speranza di aver trovato in me un volonteroso discepolo della sua teoria artistica.

— Ci troviamo in una sala, - diss'io guardandomi intorno, - dove molti quadri — uno, due, tre, quattro, cinque, persino sei — portano il nome di Raffaello Sanzio d'Urbino. Vuole avere la compiacenza di darmi davanti ai medesimi le prove pratiche della giustezza della sua dottrina intorno alle forme?

— Ella mi fa una domanda molta insidiosa, - rispose sorridendo l'Italiano, - perchè se in questi sei quadri attribuiti a Raffaello le forme non soltanto non si dovessero avvicinare alla forma fondamentale raffaellesca, ma dovessero al contrario in ogni quadro rivelarsi molto diverse l'una dall'altra, che direbbe ella allora?

— Che una teoria, che non regge alla prova, non ha alcun pratico valore, e per conseguenza è inutile, - replicai.

— Da che lei, come ha detto, non è che dilettante e non ha per anco imparato a vedere, non doveva da lei aspettarmi altra risposta. Del resto i miei avversarii sogliono farmi lo stesso rimprovero. Ma vorrà questo essere confermato per parte d'un indagatore esperto? Non lo credo. Se accade, - continuò egli quasi un po' turbato, - che due ellenisti nell'interpretazione di questo o di quel passo d'uno scrittore greco non vadano d'accordo, questo può provenire dal possedere l'uno più acutezza d'ingegno dell'altro. Ora, potrà ben darsi che tra i lettori, uno dia ragione o torto al commentatore e critico sensato, l'altro al più corto, a seconda dell'affinità della mente, ma in nessuno di loro sorgerà il più piccolo dubbio che l'uno o l'altro dei due dotti non abbia imparato a fondo la grammatica della lingua greca.

— Ciò si capisce, - osservai.

— Sta bene, - disse la mia guida. - Ma fra i cosidetti critici o storici dell'arte non accade lo stesso. Il primo capitato fra letterati o dilettanti che scrivono d'arte arriccia sdegnosamente il naso per la mia teoria fondata sulla lunga esperienza e persistenti studii, a comprender la quale egli non possiede nè le necessarie cognizioni, nè il minimo talento, e sorge pubblicamente contro di me colla consueta impudenza senza addurre alcun argomento a sostegno della sua sentenza negativa. E il paziente pubblico dei lettori, che innanzi a tutto ciò ch'è stampato prova il più grande rispetto, come quel contadino che ebbe a levare il cappello al pappagallo che dal balcone gli aveva augurato il buon giorno, non sa naturalmente a quale dei due ha da credere: se a me, che con grande fatica e con molti anni di studio ho cercato d'impadronirmi della grammatica dell'arte, o all'improvvisato critico, il quale, o combatte le mie vedute e i risultati delle mie serie e lunghe indagini con olimpica sicurezza, o le spaccia per sue.

— Per un principiante, come lei conviene d'essere, - continuò dopo una piccola pausa, con voce più calma, - faremmo meglio se nel nostro intento ci applicassimo dapprima ad alcuni quattrocentisti, quali, per esempio, Antonio Pollaiuolo, il Signorelli, o Fra Filippo Lippi, o il suo scolaro Botticelli, poichè nelle opere di questi antichi maestri l'ossatura vedesi pronunciata attraverso l'involucro della carne e perciò meglio spiccano quelle forme caratteristiche che sono proprie ad ogni maestro, più che nei pittori del Cinquecento e particolarmente in Raffaello, che cerca coprire col suo fino senso della grazia il substrato osseo per quanto è possibile, senza pregiudicare il carattere della forma. Voglio pertanto dar seguito alla sua domanda, per quanto è possibile in questo luogo. Prima però di procedere alla disamina critica di queste sei pitture supposte di Raffaello, mi permetta di farle osservare due quadri che stanno qui appresso, e che portano il nome di Fra Filippo Lippi, sebbene uno di essi, a mio giudizio, non appartenga al frate, ma al suo scolaro Botticelli. —

Seguii allora il mio irrequieto vicino nella prossima stanza, ove sotto il N. 1179 si trova un piccolo quadro, nel quale è rappresentato *Sant'Agostino nella sua camera di studio.*

— Guardi ora attentamente questo quadretto, - egli mi disse, mentre mi poneva in giusta luce innanzi ad esso. - Le forme caratteristiche di Sandro Botticelli, - prese a dire, - sono, fra le altre: la mano con le dita ossute, non graziose certamente, ma pur sempre piene di vita, le cui unghie, come qui per esempio, quelle del pollice sono quadrate e nere all'intorno; il naso grosso colle narici larghe come può subito scorgere nel famoso quadro della *Calunnia d'Apelle* (N. 1182), opera incontrastabile del maestro, che qui pure si trova. Osservi inoltre nei due quadri le speciali pieghe longitudinali e il trasparente colore rosso dorato. Confronti anche, se vuole, l'aureola di questo *Sant' Agostino* coll' aureola di altri santi in quadri autentici del Botticelli dell'epoca stessa, ed ella non esiterà ad ammettere che il pittore di questa *Calunnia* e dei grandi *tondi,* deve essere stato anche il pittore di questo *Sant'Agostino.* —

Quantunque tale maniera antiestetica di classificare con mezzi esteriori le opere d'arte mi sembrasse propria d'un naturalista piuttosto che d'un artista, e contraria ad ogni consuetudine, pure gli risposi:

— Mi pare che lei abbia ragione. Ma come va che questo quadro si è voluto attribuire a Fra Filippo e non al Botticelli?

— Perchè coloro che battezzavano i quadri, - egli disse, - si fidavano solo della cosidetta impressione complessiva e non avevano l'abitudine di confron-

tare le opere dei diversi maestri della stessa scuola; ma prima di tutto perchè il Vasari nella vita di Fra Filippo ha scritto che il Frate aveva dipinto per Bernardo Vecchietti un quadretto rappresentante Sant'Agostino nel suo studio.

— Come se altri maestri, - osservai, - non avessero potuto trattare lo stesso argomento.

— Per l'appunto. Ella vede dunque anche da questo esempio, quale valore abbia il documento scritto o la tradizione quando non siamo in grado di chiedere all'opera stessa il nome del suo autore.

— Sta bene, - dissi al mio compagno evidentemente sodisfatto; - ma per potere con piena consapevolezza consentire con lei, abbia la bontà di condurmi davanti ad una pittura autentica di Fra Filippo, affinchè possa confrontare anche questa col *Sant'Agostino.*

— Mi segua.

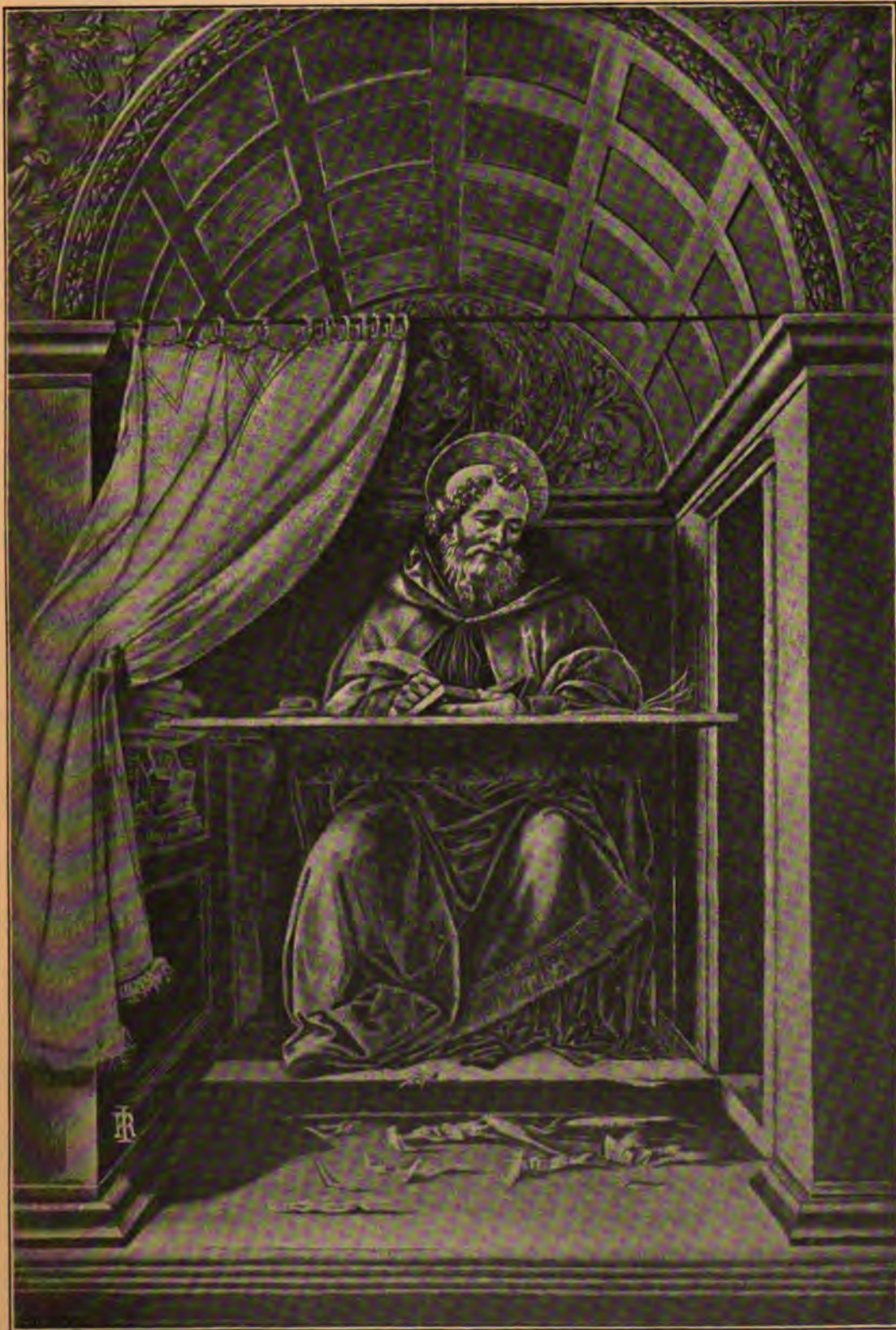
Egli mi prese per mano e mi condusse nell'ultima sala di quella sezione della Galleria, ove ci portammo davanti ad un quadro nel quale è rappresentata la *Vergine che adora il Cristo bambino,* sostenuto da due angeli.[1]

— Consideri ora, - egli disse, - in questa pittura prima di tutto la differenza dell'armonia dei colori, metta insieme il colore bleu-chiaro del mantello della Madonna colla cupa scala dei colori del Botticelli, confronti anche le forme in questo quadro con quelle della pittura del Botticelli; per esempio, la forma della mano, del naso, del cranio, delle pieghe, e mi manifesti poi apertamente la sua opinione. —

Osservai il quadro di Frate Filippo più attentamente che mi fosse possibile e come non avevo mai osservato una pittura, e dovetti in conclusione confessare che quello che aveva fatto quelle Madonne non poteva aver mai dipinto il piccolo *Sant'Agostino nello studio.*

Contento di questa mia concessione il mio compagno mi ricondusse nella Tribuna, dove primo ci attrasse il vago quadro di Raffaello, la *Madonna del Cardellino.* Questo quadro irradiato di giovanile delicatezza mi attirava più di tutte le altre pitture di Raffaello ivi esposte, e non esitai a manifestare la mia ammirazione al mio servizievole cicerone.

— Sono con lei di tutto cuore, - egli disse; - anche a me questa Madonna di Raffaello parve sempre una delle più vaghe opere della sua giovinezza, ed io ebbi la fortuna di vedere e gustare quasi tutte le Madonne di Raffaello. Non

[1] Di questo quadro c'è una copia antica bensì, ma sfigurata interamente da nuovi ristauri, nella raccolta Torlonia a Roma, come negli Uffizi un disegno falsificato, il quale però dai signori Crowe e Cavalcaselle è detto *an admirable drawing*, II, 357-348 (Cornice 39,148).

SANT'AGOSTINO, di *Sandro Botticelli*, già attribuito a Fra Filippo Lippi.
(Galleria degli Uffizi, Firenze).

pensiamo tuttavia ora al valore estetico della pittura, ma consideriamo, giusta il nostro proposito, soltanto le forme, per esempio dell'orecchio e della mano. Guardi qui nel bambino questo orecchio raffaellesco, rotondo e grasso, ben congiunto colle guancie anzichè esservi appiccicato come in quadri d'altri maestri; guardi parimente la mano della Vergine col largo metacarpo, colle dita ancora un po' impacciate, colle unghie che non giungono sino alle estremità delle dita, come può scorgere in altri autentici quadri contemporanei di Raffaello, per esempio nello *Sposalizio,* a Brera, nel quadro della *Madonna dei Tempi*, a Monaco, nella piccola *Madonna* di lord Cowper, a Londra, e altrove.

— Per amor del cielo, - esclamai ridendo, lasciamo da parte l'argomento brutto e anti-artistico delle unghie. I conoscitori di Germania e di Parigi riderebbero alle sue spalle, se lei volesse citare persino le unghie come un segno caratteristico d'un grande maestro.

— Si può ridere di tutto, - osservò un po' indispettito l'Italiano, - specialmente quando non si ha intendimento. Ed un'unghia è forse, almeno agli occhi d'uno studioso della natura, più antiestetica d'un capello, o di qualunque altra parte del corpo umano? Non vi sono casi nei quali la forma e il taglio delle unghie può servire a distinguere, per esempio, un quadro nordico (fiammingo o tedesco) da un italiano, un'opera di Mariotto Albertinelli da una del suo prototipo Fra Bartolomeo; e conoscere con maggior sicurezza la mano di Bernardino de Conti, di Bartolomeo Montagna e di altri maestri, e a non confonderle colle mani dei pittori della scuola.[1] Per compiacere a lei e ai suoi amici tedeschi e francesi, - soggiunse, - consento a lasciar fuori di causa le brutte antiestetiche unghie e a dirigere la sua attenzione soltanto alle più nobili forme del corpo umano. La prego dunque di voler paragonare le forme che abbiamo qui contemplate e fissate colle forme del quadro vicino, detto la *Madonna del Pozzo.* L'orecchio non vi ha esso tutt'altra forma, del pari che la mano dalle grosse e corte dita? Somiglia forse il tipo dei bambini di questo quadro al tipo dei bambini in quella pittura di Raffaello? E il colore

[1] Per citare fra' molti un paio d'esempii, nella collezione di Oxford si attribuisce all'Urbinate un disegno, colla testa d'un giovane e una mano di sotto, e come disegno di Raffaello fu riprodotto nella pubblicazione della Grosvenor Gallery (N. 19). Ed è appunto questa mano coll'unghia del pollice acutamente tagliata colle forbici in tre tempi, sicchè prende la forma d'un frammento di ottagono — come si scorge in molte mani di quadri nordici, e negl'italiani mai — è appunto questa mano che tradisce nel modo più manifesto l'autore del Settentrione. Nelle collezioni di disegni a Chatsworth se ne trova uno con due mani (Braun 158), le quali, ben che abbiano pronunciata fisionomia nordica, sono attribuite al Parmegianino.

liscio quasi vitreo non è molto diverso dalla bionda carnagione che abbiamo testè mirato, non ostante il ristauro, nella *Madonna del Cardellino?*

— Oh! sì, - esclamai contento, - questo lo vedo io pure; anche il paesaggio coi folti ispidi arbusti non è affatto nella maniera di quel paesaggio di Raffaello, e poi questo spiacevole aggruppamento delle figure e la brutta posi-

Studio di una testa e di una mano, erroneamente attribuiti a Raffaello, nella collezione di Oxford.

zione della gamba destra della Vergine; certamente Raffaello aveva un sentimento della linea ben diverso. Anche la scala dei colori è molto diversa da quella del quadro della *Madonna del Cardellino.*

— Questa pittura, - continuò il mio compagno, - fu già dichiarata dal Passavant, poi dal Mündler e ultimamente anche dai signori Crowe e Cavalcaselle indegna dell'Urbinate, ed è una vera vergogna per la direzione delle Gallerie che si legga ancora il nome di Raffaello sotto questo quadro.[1]

[1] **Anche di questa vergogna ora è stata fatta ammenda.** *(N. del T.)*

— A qual pittore lo attribuiscono questi signori?

— Il Wicar, il Passavant e il Cavalcaselle la riconoscono, e mi par giustamente, per opera di Franciabigio.

— Poichè oramai tanto quelli che se ne intendono come quelli che non se ne intendono, sono d'accordo che questo quadro non appartiene a Raffaello, lasciamolo da parte, - osservai. - Abbia ora la compiacenza di esprimermi la sua opinione su questa Fornarina, che ci sta dinanzi.

La cosidetta FORNARINA, di *Fra Sebastiano dal Piombo.* (Tribuna degli Uffizi, Firenze.)

— Volentieri, - rispose il mio compagno. - Prima di tutto deve sapere, che questo ritratto passò lungamente per opera del Giorgione, sinchè al principio del nostro secolo, al Puccini, direttore d'allora della Galleria, lo stesso che dichiarò lavoro di Raffaello la *Madonna del Pozzo* da noi testè mirata, venne in mente di riconoscere in questa imagine i tratti della mitica Fornarina, e di attribuirlo perciò a Raffaello. Se non che la nuova critica alquanto più perspicace ha tolto questa come altre pitture al Sanzio e l'ha riportata alla scuola del Giorgione.

— Conosco troppo poco la maniera di Raffaello, - io dissi, - per permettermi un giudizio contro la nuova critica su questa opera disputata. Se devo però manifestarle la genuina impressione che ne provai, devo confessarle che anche a me da questo ritratto femminile sembra sentir spirare un profumo raffaellesco

— Sentir spirare; a meraviglia! - opinò sorridendo l'Italiano, - poichè anche lei, come tutti i dilettanti sogliono fare, giudica soltanto dalla prima impressione. Un profumo raffaellesco, - continuò, - è qualche cosa di molto innocente per un critico serio. Pure le voglio concedere che questa testa di donna romana ricorda da lontano talune teste di modelle nelle opere di Raffaello. E non vien forse anche Tiziano scambiato dai dilettanti con Palma il Vecchio? E ciò avviene soltanto perchè, veneziani entrambi, dipinsero lo stesso o somiglianti modelli veneziani. Guardi però più accuratamente le forme di questo quadro, per esempio il braccio tarchiato e grasso, il modellato deficiente della bocca, l'atteggiamento punto raffaellesco delle dita, poi queste ombre profonde e nerastre, che lei non trova in nessuna pittura di Raffaello del suo periodo fiorentino o romano; osservi infine partitamente le traccie del colore originale, e certamente dovrà modificare il suo primo superficiale giudizio. E infatti da questa mano un po' accademica e rigida mi pare che non spiri nè lo spirito di Giorgione, nè, tampoco, quello di Raffaello. Nè indicano in alcun modo Raffaello questi ornamenti sovrapposti in oro, nè l'anno 1512 messo in oro, poichè io almeno non conosco, dopo la *Deposizione,* dipinta nell'anno 1507, della Galleria Borghese, alcuna opera autentica di Raffaello, dove si trovi indicato l'anno.

Il Suonator di violino, di *Fra Sebastiano del Piombo* (già nella Galleria Sciarra).

— Ma il *Suonator di violino* della Galleria Sciarra non è dell'anno 1518? - osservai. - Conosco il quadro solo per l'incisione, ma non credo ingannarmi d'averci visto l'anno 1518.[1]

— Certamente, - rispose il mio compagno, - ma quell'anno mi pare fatto più tardi del quadro. Anche il *Suonatore di violino* del resto fu battezzato per

[1] Il barone di Rumohr ritiene che la data 1518 sia dipinta, com' egli dice, entro l'impasto (III, 137).

Raffaello molti anni dopo la morte dell'Urbinate. Il Vasari non sapeva nulla di questo quadro. Lo stesso parapetto di pietra sul quale il giovine s'appoggia e sul quale fu posto l'ingannevole anno, insieme alla modellazione del viso e al modo di trattare la pelliccia, ricorda la scuola del Giorgione; anzi se confronta quel grazioso seducente *Suonator di violino* con questo ritratto della nostra cosidetta *Fornarina*, come con alcune teste del quadro di *San Giovan Grisostomo* a Venezia, ella dividerebbe forse la mia opinione, che anche il *Suonator di violino* sia opera del giovane Sebastiano Luciani [1] e non già di Raffaello. Parapetti così formati lei ne trova in particolare nei ritratti dei pittori veneziani, per esempio nella così detta *Bella di Tiziano* del Palma il Vecchio, nella stessa Galleria Sciarra, nel *ritratto femminile* di B. Licinio dell'anno 1524, presso gli eredi Andreossi in Milano, ed altrove.

Ma ora torniamo alla cosidetta *Fornarina.* Nel 1512 Raffaello dipinse la sua famosa *Madonna di Foligno* nella Galleria vaticana. Ora se lei confronta le mani di quest'ultimo quadro colla mano di questa *Fornarina,* non dubito che a lei stesso, per quanto non siasi profondamente occupato dello studio della forma, salterebbe agli occhi la distanza che vi è tra la mano di questa donna inghirlandata a quella della *Madonna di Foligno.* La prego poi di esaminare altresì questi colori vivi, veramente veneziani, non già nel viso, poichè questo è alquanto ridipinto, ma nel corpetto azzurro chiaro e rosso cupo. Tale accordo di colori non si trova davvero in alcuna pittura di Raffaello, nè di qualsiasi fiorentino contemporaneo, bensì in molti quadri di Fra Sebastiano del suo periodo veneziano, per esempio in quello degli Uffizi rappresentante la *Morte di Adone* (N. 592), che il catalogo attribuisce al Moretto di Brescia, inoltre nelle lunette della sala inferiore della Farnesina a Roma. Paragoni poi le carni in questo ritratto di donna con quelle del *ritratto d'uomo* di Sebastiano (N. 409) nella Galleria Pitti, e verrà, io spero, dopo questo confronto, nella convinzione, che tanto questa cosidetta *Fornarina* quanto il *Suonator di violino* non sono che quadri di Sebastiano del Piombo e nulla hanno a che fare con Raffaello.

— Ma la forma della mano della cosidetta *Fornarina,* - chiesi alla mia guida, - corrisponde veramente alle mani di tutti i quadri accertati di Fra Sebastiano?

— No per verità - rispose l'Italiano un po' stupito della mia domanda. -

[1] Se non m'inganno, fu il professor Springer il primo che in questo ritratto mise in dubbio l'origine raffaellesca e conghietturò che ne fosse autore Sebastiano del Piombo.

Le forme nelle opere di Sebastiano del Piombo sono molto diverse nelle diverse epoche della sua attività, poiche Sebastiano, come Gerolamo Genga, è da considerare, nel mio parere, per uno dei primi rappresentanti dell'eclettismo. Come il Genga fu sviato dal suo naturale indirizzo per opera di Luca Signorelli, così Sebastiano prima da Raffaello, poi principalmente da Michelangelo fu tratto fuori della sua via. Nel quadro della sua giovinezza, la *Pietà,* della collezione di sir Henry Layard a Venezia, imita ancora il severo Cima da Conegliano, e i suoi tipi e forme sono perciò quelli del suddetto maestro. Più tardi egli subisce l'influenza del nobile Giorgione e i suoi tipi e le sue forme, non meno che la tecnica, ricordano quelle del Barbarelli, per esempio nell'eccellente quadro testè nominato di *San Giovanni Grisostomo,* nei quattro santi (Bartolommeo, Sebastiano, Sinibaldo e Lodovico) della chiesa di San Bartolommeo di Rialto a Venezia e nel *Suonator di violino* della Galleria Sciarra-Colonna [1]. Verso l'anno 1510, chiamato a Roma da Agostino Chigi, Sebastiano fu molto probabilmente presentato dal suo nuovo mecenate al giovane Raffaello, che allora appunto cominciava ad essere il favorito dei romani amatori dell'arte. E perciò non ci dobbiamo meravigliare che nei quadri di Sebastiano di quegli anni i tipi e le forme si avvicinino a quelli di Raffaello, come vediamo in questa *Fornarina* dell'anno 1512, del pari che nel bel *ritratto d'uomo* della collezione Scarpa alla Motta.[2] Se non che dopo l'anno 1512 il Luciani, per sua mala ventura ebbe a stringere amicizia col poderoso Michelangelo (alla sua volta un po'indispettito contro la gloria di Raffaello), e le sue forme e tipi si fanno di subito michelangioleschi. Poco dopo questa *Fornarina,* Sebastiano dovette aver dipinto, se non erro, l'altra *Fornarina,* chiamata anche *Dorotea,* la quale testè dal castello di Blenheim passò al museo di Berlino. Mentre in quest'ultimo quadro, che anticamente volevasi pure di Raffaello, il paesaggio è ancora affatto giorgionesco, la mano all'incontro colle dita eccessivamente lunghe ha una forma che ricorda Michelangelo. E a questo proposito

[1] La Galleria di Lilla possiede sotto il nome erroneo di Tiziano un caratteristico disegno a penna di quest'epoca di Sebastiano. Rappresenta un Fauno (Braun 39). La forma della mano è ancora giorgionesca, quella dell'orecchio è la stessa che troviamo nei quadri della sua prima dimora in Roma (1511-1513).

[2] Questo ritratto magnifico ma pur troppo alquanto ridipinto, che ivi è attribuito a Raffaello, ed è qualificato come il ritratto di Tibaldeo, potrebbe essere quello di Raffaello, di ventisei o ventisette anni, dipinto dal suo ammiratore d'allora, Sebastiano. *)

*) Ed è il ritratto che fu venduto l'anno scorso, 1895, all'asta della collezione Scarpa; e fu acquistato per la somma di lire 135,000 dalla Galleria di Buda-Pest. Questa vendita levò molto rumore, e pende ancora un processo contro il Pulsky, direttore della galleria ungherese. (*N. d. T.*).

mi conceda di manifestarle la mia opinione per quanto arrischiata sopra un quadro molto discusso di Raffaello, nel caso che non l'annoi troppo.

— Niente affatto, – risposi per non offendere il loquace signore, sebbene cominciassi ad essere stanco delle sue prolisse spiegazioni.

— Se io non sono vittima d'un'illusione, come spesso accade a noi poveri conoscitori, anche il *Battista* sedente su un tronco d'albero, ch'ella avrà certamente visto nel Louvre (N. 1500) sotto il nome di Raffaello, dovrebbe essere una delle prime opere che Sebastiano eseguì dietro un abbozzo del suo nuovo amico e protettore Michelangelo, probabilmente in gara colla pittura raffaellesca, della quale ella può vedere una copia della scuola anche qui nella Tribuna (N. 1127). Come qui la *Fornarina* rivela l'imitazione di Raffaello, così il *Battista* del Louvre segna ai miei occhi il passaggio dalla maniera raffaellesca a quella di Michelangelo. Il movimento e la postura del corpo del *Battista* del Louvre, non che l'espressione, ricordano, mi pare, l'atteggiamento dei giganti sulla vòlta della cappella Sistina e più precisamente i giovani ignudi al di sopra della *Sibilla Eritrea*.[1] Anche la forma e la piega del dito medio del *Battista* sono affatto michelangioleschi, il paesaggio tuttavia sempre veneziano e molto diverso dal paesaggio ideale di Raffaello.[2]

— Ebbene, – continuò egli mentre mi prendeva per mano e rivolgeva di nuovo la mia attenzione sul ritratto della pretesa *Fornarina*, – la forma della mano non segna qui altro che il passaggio dalla forma giorgionesca alla raffaellesca ed è perciò una mano accademica senza carattere. Non voglio però stancarla con simili ipercritiche spiegazioni, tanto più da che oggigiorno non ci dovrebbe essere più alcun ragguardevole conoscitore dell'arte di Raffaello, che fosse disposto a far da compare al battesimo del Puccini.

[1] La raccolta di Chatsworth ha parecchi disegni di Sebastiano del Piombo, uno sotto il nome di Giorgione, un altro sotto quello di Tiziano (Br. 198), un terzo (Br. 190) rappresentante uno dei profeti nella cappella della chiesa di San Pietro in Montorio. Ora la forma dell'orecchio in quest'ultimo disegno corrisponde interamente alle forme dell'orecchio del *Battista* del Louvre. Un altro eccellente disegno di Sebastiano della sua epoca michelangiolesca lo troviamo anche nella Galleria del Louvre (Br. 424).

[2] Il signor direttore Bode sostiene, sia detto per incidenza, esservi una evidente parentela tra la *Fornarina* della Galleria Barberini e la *Dorotea* berlinese, e assegnerebbe quella agli anni 1509 o 1510, le pitture di decorazione di Sebastiano nella Farnesina all'anno 1509 e la *Dorotea* al 1511, ossia ad un anno prima della *Fornarina* della Tribuna (*Kunstfreund*, N. 15, pag. 228). Si legga su questa controversia la memoria egregiamente scritta del signor direttore Giulio Meyer nel primo fascicolo delle *K. preussischen Kunstsammlungen* dell'anno 1886. Il signor Giulio Meyer, nel parer mio, era dapprima sulla retta via e si lasciò poi sviare dal suo amico e collega Bode.

— Io non sono certamente in grado di interloquire in così intricato quesito, - dissi io, - tuttavia è certo che le sue obbiezioni contro l'opinione di quegli storici, che considerano questo ritratto per opera di Raffaello, non hanno potuto cancellare in me la prima impressione che ne provai. —

A questa mia confessione l'Italiano parve un po' contrariato in sulle prime, ma ammise da ultimo che non avessi tutti i torti e che non si doveva condurre i principianti innanzi a simili opere eclettiche per istudiarvi le forme.

— Osserviamo ora, - egli disse, - questo secondo ritratto femminile battezzato per Raffaello (N. 1120). Pur troppo per quanto magnificamente e maestrevolmente modellato, è stato tanto ridipinto, che non ci è dato ormai giudicarlo se non per la scala dei colori del vestito e il disegno del viso e specialmente della mano coll'indice teso. In onta a tutti i restauri che ha subìto, rimane pur sempre un quadro ammaliante, nè può essere opera che d'un eminente maestro fiorentino. Osservi, per piacere, prima di tutto la forma della mano sinistra coll'indice teso. Le pare che questa mano abbia un'affinità con quella della pretesa Fornarina, o trova che risponda alla mano della *Madonna del Cardellino?* E quando poi avesse a confrontare la mano di questo quadro (1120) colla mano della *Maddalena Doni* nella Galleria Pitti, si sorprenderebbe forse come il Passavant pretenda riconoscere appunto nelle mani di questo ritratto femminile la maniera di Raffaello.[1] Io dal canto mio ritengo che questa mano non somiglia a nessuna delle mani in quadri autentici di Raffaello. Questo ritratto ha inoltre un aspetto quattrocentista. Se l'avesse perciò dipinto Raffaello, l'avrebbe dovuto fare prima di quello della Maddalena Doni nel Palazzo Pitti. —

Per evitare l'apparenza di essere annoiato da queste sottili amplificazioni, chiesi al mio compagno a quale maestro in fine attribuirebbe questo ritratto.

Ed egli: — Ecco un arduo quesito. Questo quadro, devo confessarglielo, non mi offre elementi sufficienti per poterlo determinare con sicurezza. Soltanto i novizii nella scienza dell'arte o i ciarlatani sanno dare un nome ad ogni opera.

Prima che noi andiamo nelle sale del Palazzo Pitti, per imprimerci bene negli occhi le forme caratteristiche di Raffaello nei quadri ivi attribuitigli, mi sia concesso qui nella Tribuna di richiamare la sua attenzione sulle forme proprie a Tiziano nell'orecchio e nella mano in questo suo eccellente ritratto del prelato Beccadelli (N. 1116). La prego di non impazientarsi se io la trattengo così a lungo su cose che a lei possono parere per ora molto in-

[1] PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino,* edizione francese, II, 41.

significanti e persino ridicole; a me importa prima di tutto abituarla a tener conto nella osservazione d'un'opera d'arte, di ogni cosa, fin delle minime per sè stesse, perchè col tempo imparerà che le più semplici bazzecole possono servire a mettere sulla buona via, e specialmente nelle pitture di maestri di second'ordine. Vegga dunque in questo ritratto tizianesco la mano col polpastrello del pollice eccessivamente accentuato e non lasci inosservata la forma tondeggiante dell'orecchio. Tiziano, in tutti i quadri della sua epoca giovanile e in quasi tutti quelli della sua epoca intermedia, cioè fino al quarantesimo anno circa del sedicesimo secolo, dà la stessa forma rotonda all'orecchio, per esempio nel quadro delle *Tre età dell' uomo* e nell'altro della *Sacra famiglia* presso lord Ellesmere a Londra, ivi erroneamente attribuito a Palma il Vecchio, nell'*Erodiade* della Galleria Doria Panfili, nella *Madonna* (N. 633) degli Uffizi e così via, e lei trova tanto nelle pitture quanto nei disegni del Cadorino molto spesso la medesima forma del polpaccio del pollice. Poichè molto spesso sono scambiati i quadri di Tiziano con quelli del Giorgione (Palazzo Pitti e Madrid), del Pordenone (Galleria Doria), di Paris Bordone (Galleria del Campidoglio a Roma), e persino di Andrea Schiavone (Galleria di Dresda, N. 168),[1] così può talora esserle di giovamento nel giudizio di quadri controversi l'osservazione, che sì nel Giorgione che nel Pordenone, in Paris Bordone, come in Andrea Schiavone, le forme della mano e dell'orecchio sono molto diverse.

— Anche in questo può avere ragione, - dissi con mal celata impazienza, - ma teniamoci per ora alle forme di Raffaello, delle quali credo d'aver già compreso qualche cosa; altrimenti potrebbe nascere nella mia testa una confusione siffatta, che preoccupato solo dalle orecchie, dalle mani e dalle unghie, non mi sarebbe più possibile vedere il quadro. —

L'Italiano rise, tuttavia assentì e così abbandonammo la Tribuna per andare a Palazzo Pitti.

— Cerchiamo subito, - disse, entrando nella prima sala, - la cosidetta *Madonna del Granduca,* la quale d'altronde meriterebbe di portare il nome del duca, anzichè quello del granduca, poichè il quadro, secondo ogni probabilità, ebbe origine ad Urbino e fu dipinto pel duca Guidobaldo. Ma non è questo quel che importa. —

Allorchè fummo innanzi al quadro, la mia guida richiamò prima di tutto la mia attenzione sull'ovale del viso della Vergine, il quale, com'egli

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Vita di Tiziano*, II, 478.

stimava, ricorda più il primo maestro di Raffaello, Timoteo Viti, che i successivi suoi maestri Pinturícchio o Perugino. Trovava inoltre l'espressione e la posizione del corpo affatto timoteesche. Poi guardammo naturalmente la forma delle mani, le quali, nel parer suo, benchè ricordino molto quelle della *Madonna del Cardellino,* pure sono più ossute, cioè più quattrocentistiche di quelle. "E l'orecchio del Bambino, - soggiunse, - non le ricorda vivamente orecchio del Bambino della *Madonna del Cardellino?* Prenda ad esaminare anche qui la forma rotonda e carnosa, e come l'orecchio è bene innestato alla guancia. Peccato, - riprese poi con isdegno, - che l'indegno ristauratore abbia ritoccato il mantello azzurro della Vergine in modo così imperfetto, che pare piuttosto verde, e gli è venuto meno quindi lo splendore originale. Ebbene, - mi domandò, - somiglia forse questa mano della Vergine a quella della *Madonna del Pozzo,* o a quella del *ritratto femminile* col N. 1120 nella Tribuna?

— Pare anche a me, - risposi, - che l'artista, il quale ha modellato e dipinto questa mano, non possa aver disegnato e dipinto quei due quadri della Tribuna. La differenza del concetto e del modellato infatti salta agli occhi. —

Il mio compagno sorrise di compiacenza a questa riflessione. Rientrammo quindi nella prima sala grande e ci appressammo ad un ritratto femminile, la cosidetta *Donna gravida* (N. 229) che il catalogo dà per opera d'*ignoto.*

— Il Passavant, - disse, - attribuisce questo ritratto femminile e con ragione mi pare, all'Urbinate, soltanto a mio giudizio egli lo trasporta ad un'epoca troppo tarda del maestro, cioè all'anno 1507. Se non mi sbaglio, il ritratto dovrebbe risalire allo stesso tempo circa dei ritratti dei coniugi Doni, cioè all'anno 1505. Parla in favore di questa opinione la forma delle mani, la quale è la stessa affatto dei ritratti testè nominati. Qui il viso della donna, specialmente il lato sinistro, ha sofferto tanto pel ristauro, da non potervisi se non a stento riconoscere ancora le traccie del pennello raffaellesco. S'imprima bene nella memoria quindi la forma di quelle mani, e accingiamoci immediatamente ad esaminare i due ritratti dei Doni. —

Allorchè fummo davanti al ritratto di Maddalena Doni, non potei trattenermi dall'esclamare: — Precisamente lo stesso concetto, lo stesso trattamento delle maniche, la stessa forma larga della mano, colle dita corte e grasse, colle stesse unghie, la stessa espressione del viso, starei per dire tendente un poco al tedio e allo scontento, come in quel ritratto femminile. Anche il paesaggio del fondo corrisponde al paesaggio della *Madonna del Cardellino.* —

La mia guida si rallegrò di vedermi entrare volonterosamente nella sua maniera di pensare, e dei miei progressi nella comprensione delle forme, fre-

gandosi le mani con soddisfazione. - E la posizione delle braccia, - diss'egli poi, - del pari che il concetto in genere di questo ritratto, non le ricorda un'altra imagine femminile celebrata, che durante il suo soggiorno a Parigi avrà certo spesso ammirato nel Louvre?

— Sicuramente, - risposi, - ella intende senza dubbio la *Monna Lisa* di Leonardo da Vinci?

— *Colto nel segno,* - esclamò. - Noi dobbiamo perciò ritenere che Raffaello, quando dipingeva questo ritratto nell'anno 1505, doveva avere spesso visitato lo studio del gran Leonardo.

— Dopo aver osservato questi cinque quadri della giovinezza di Raffaello, - continuò la mia guida, - andiamo a vederne un altro di questa sala, che appartiene parimente all'epoca fiorentina del maestro; intendo la grande *tavola d'altare,* che Raffaello aveva impreso a dipingere per commissione della famiglia Dei, ma lasciò incompiuta a Firenze, essendo stato chiamato a Roma da Papa Giulio II. —

Quando fummo dinanzi a questo quadro (N. 165) il mio compagno mi fece osservare come questa pittura più tardi fosse stata da un inabile pittore tutta ritoccata, così che nel suo attuale stato si possa a stento indovinarvi il disegno originale. - Non ostante, - egli soggiunse, - ciò non è di gran momento per lo studio delle forme del quale ci occupiamo. Ponga mente dunque anche in questo quadro principalmente alla forma dell' orecchio e della mano. Soltanto le devo osservare, che Raffaello fece questo quadro circa tre anni dopo quelli che abbiamo ora contemplati, cioè nell'estate 1508.

— Veggo anche in questa pittura, - esclamai contento, - l'orecchio grasso e rotondo come negli altri, ma la forma della mano qui mi pare alquanto diversa dalle mani degli altri cinque quadri.

— Egregiamente, - riprese; - il giovane Raffaello non era uomo da starsene stazionario, ma progrediva sempre nell'arte sua; non ostante la forma fondamentale della mano, in questo come nei suoi quadri posteriori è rimasta sempre la stessa; però la prego di riflettere che la mano in questa tavola d'altare è interamente sfigurata dal ristauro.

— Mi pare, - soggiunsi dopo una pausa, - che questa pittura ricordi molto il grande quadro di Fra Bartolommeo nella prima sala (N. 208) ed anche l'altro (N. 159) tanto nello sfondo architettonico e nella composizione, quanto nel panneggiamento e nei tipi di quei due angeli volanti.

— Sono completamente d'accordo con lei, - egli disse, - e mi sembra questo un nuovo indizio, che Fra Bartolommeo solo in questo tempo, cioè nel-

l'anno 1508, abbia avuto a stringere un'intima relazione col giovane Raffaello. Mi permetta anche di richiamare la sua attenzione sui due angeli che cantano ai piedi del trono. L'uso di porre angeli musicanti sotto il trono della Madonna è affatto veneziano e Fra Bartolommeo può averlo portato a Firenze dalla città delle lagune. —

Da questa camera il mio compagno mi condusse nella sala di Marte innanzi alla *Madonna della Seggiola* (N. 79).

— Ora, se lei esamina più da vicino le forme della mano e dell'orecchio in questo rinomato quadro di Raffaello, non le può sfuggire che, mentre la forma fondamentale dell'orecchio è anche qui la stessa delle sue opere dell'epoca perugina e fiorentina, quella della mano all'incontro ha perduto in questo quadro quella naturalezza, che abbiamo notato nelle mani dei due ritratti femminili (N. 229 e 59) e della *Madonna del Cardellino,* come in altri quadri dell'epoca perugina, per esempio nell'*Ecce Homo* della Galleria Tosio di Brescia, nel *San Sebastiano* del Museo Civico di Bergamo, nel disegno dell'Angelo che suona il violino (nell'*Incoronazione di Maria*) del Museo britannico (Br. 70). In questo quadro non trova più quella mano borghese, che il giovane Raffaello dipingeva fedelmente secondo natura, ma vede già la mano fina, "aristocratica", e questa è diventata senz'altro normale durante la sua epoca romana. Per quanto anche in questa *Madonna* il metacarpo sia largo ed alquanto piatto, secondo il tipo del maestro Timoteo, come nei quadri anteriori di Raffaello, pure le dita sono appuntite finamente; in breve, noi ci troviamo dinanzi una mano femminile distinta, o se meglio le piace "ideale". Questo quadro dev'essere stato fatto nell'anno 1513, o 1514 circa, e se prende a considerare sotto questo punto di vista i quadri di Raffaello di quest'epoca — tra gli altri anche la *Madonna* di lord Ellesmere a Londra — sino alla sua morte, ella scorgerà che tanto nelle poche opere eseguite propriamente da lui, quanto in quelle eseguite dai suoi aiuti sui suoi cartoni, questa forma della mano femminile si ripete sempre e perciò diventa convenzionale, come per esempio nel magnifico ritratto della sua amante.

— Ma dov'è dunque - chiesi - il vero ritratto dell'amante di Raffaello?

— Qui, in un gabinetto laterale, dove siamo già passati. —

Vi ci recammo quindi immediatamente, e giunti innanzi al quadro, il mio entusiastico compagno non mancò di mettermi subito nella giusta luce. Quel volto femminile traboccante di vita mi fece una così potente impressione, che io non potei pensar più ai noiosi studii delle forme dell'orecchio e della mano.

— Sì, - esclamai rapito, - questa donna e non altra era degna di essere

amata da Raffaello, e nessun'altra che questa potè avere negli occhi il divino artista, quando ammaliò il mondo colla *Madonna di San Sisto.*

— Se lei eccettua – osservò l'Italiano ridendo ironicamente – i direttori fiorentini della Galleria, che continuano sempre a chiamar questo quadro *La donna velata* e ad attribuirlo ad un *ignoto*, presso che tutti gl'intelligenti d'arte del nuovo e del vecchio mondo oramai consentiranno nel suo giudizio.[1] Nulla meno non tutti i critici sono d'accordo se il quadro sia l'originale, o soltanto una copia.

La donna velata, di *Raffaello* (Galleria Pitti).

—Ma per amor del cielo, – esclamai attonito, – com'è possibile prendere per copia un volto così meravigliosamente bello, tale da tenere incatenato ognuno che abbia la vista sana? Quale idea dell' arte devono avere coloro che possono considerare come una meccanica imitazione un volto così meravigliosamente radiante di luce? —

In questo momento entrò un giovane signore che ci si accostò, e dopo aver salutato cordialmente la mia guida, disse, ponendosi gli occhiali, con un certo tono d'importanza:

— Non è vero che anche nella copia questo ritratto fa sempre una certa

[1] Ora anche dalla Direzione delle Gallerie questo ritratto è reso a Raffaello. (N. d. T.)

impressione? Imaginiamoci quale sarà stato l'aspetto dell'originale! - Notai che queste parole fecero salire il sangue alla testa al mio compagno.

— Anche a lei, dunque, - disse seccamente, - questo quadro pare una copia?

— In ciò tutti i conoscitori del mondo sono d'accordo, - rispose con sicurezza.

— E lei è professore di pittura nella nostra Accademia? - replicò il mio compagno con mal celata ironia.

— E appunto come professore di pittura crederei di esser in caso di richiamarla sulla retta via, se lei fosse per avventura in errore, - rispose con gran presunzione il professore, e continuò: - Lei dovrebbe sapere che nessun fino conoscitore dell'arte nostra, oggidì, nè nella dotta Germania, nè a Parigi, sa accettare questo quadro come originale. Non vede ancora qui sulla guancia e là sulla fronte le traccie della pennellata del copista veneziano o, se meglio le piace, bolognese? —

La mia guida a questa osservazione del professore d'accademia, fu sul punto di perdere le staffe.

— Noi non siamo adesso - disse egli con sonora voce - nè nella dotta Germania nè nell'onnisciente Parigi, ma siamo a Firenze e stiamo innanzi al quadro. Prima di tutto, signor professore, mi permetta di osservarle - continuò in tono più raddolcito - che questa pittura, la quale per testimonianza del Vasari si trovava in possesso della famiglia Botti, fu ivi ancora nell'anno 1677 vista dal Cinelli e descritta come originale. Se fosse dunque una copia bolognese, dovremmo verosimilmente supporla fatta da un bolognese molto più tardi, cioè quando il quadro diventò di ragione pubblica. Ma qual pittore esisteva in allora a Bologna, che fosse in grado di fare simile copia? Esamini le note copie di un Donduzzi e di un G. M. Crespi e vedrà come in tutte sieno diventate nere le ombre. Inoltre se questa pittura fosse una copia del passato secolo od anche del diciassettesimo, dovrebbe trovarsi in condizioni molto migliori che non sia. Guardi come in molti luoghi il colore è screpolato sì che vi si scorge l'imprimitura? E dove sarebbe andato a finire il quadro originale? Un quadro di Raffaello non si perde così facilmente di vista in pieno secolo decimottavo! No, no, caro professore, da queste argomentazioni campate in aria, affatto arbitrarie, di certi professori stranieri confusionarii io non mi lascio trarre in errore. E come vuole provarmi che nel volto si veggono le traccie delle pennellate bolognesi? Sono forse pennellate diverse da quelle del volto della Madonna di San Sisto nella Galleria di Dresda? Del resto questo viso fu così

sfregato, che ci vuole una bella fantasia a scorgervi le singole pennellate. Questa pittura, come lei può vedere, è stata ritoccata, qui per esempio alla fronte, e qui al principio del naso, alla guancia destra, alla nuca e al collo; sino il fondo bruno originale fu dal ristauratore impiastricciato.

— Questo glielo concedo, - mormorò il professore.

— E non è questa una nuova prova, se ve ne fosse bisogno, che non è una copia? No, mio buon professore, guardi questo quadro coi suoi proprii occhi e lasci che i signori di Parigi e di Berlino le predichino al deserto queste cose. Santo cielo! Un copista deve aver dipinto questi occhi con quel mirabile sguardo, questa altera bocca, questa nobile fronte? Giammai! —

Il professore, a queste parole della mia guida entusiasmata, rimise i suoi occhiali in tasca e si rifugiò, senza più dir una parola, nella stanza vicina.

— Ella ha perfettamente ragione, - dissi io quando il professore era scomparso, - se da tali giudizii, tanto più in bocca d'un professore dell'Accademia, rimane non solo meravigliato, ma altresì sdegnato. A me stesso, che pur sono un semplice dilettante e non conosceva questo ritratto se non in fotografia, parve sempre inesplicabile che ci fosse gente, anzi dei dotti, che si tengono per infallibili, i quali potessero dire che un tale gioiello sia una copia.

— Questo tipo autentico di donna romana, - disse il mio compagno, - si trova nella Maddalena del quadro della Santa Cecilia a Bologna, che Raffaello eseguì per la cappella dell'Olio nella chiesa di San Giovanni in Monte. Intorno a questo tempo Raffaello può aver eternato col suo pennello questa donna da lui amata. Ch'egli, secondo la sua abitudine d'allora, abbia lasciato ad uno dei suoi aiuti l'esecuzione del vestito e della mano, come fra gli altri giudicò il defunto Passavant, a me pure sembrerebbe verosimile, ma questa maestosa, veramente nobile testa di donna non può essere stata concepita e dipinta da altri che dal divino maestro. Circa cinque o sei anni di poi questa amante dell'artista, il quale allora non era più tra' viventi, fu di nuovo effigiata da uno dei suoi scolari, credo da Giulio Romano, e questo ritratto si trova presentemente sotto il nome di Raffaello nella Galleria Barberini a Roma. Ella vedrà come in quel quadro l'altera donna che noi qui vediamo, non solo appare invecchiata e sciupata, ma dal pittore concepita e rappresentata in modo così comune e ripugnante, che si direbbe veramente d'aver dinanzi una donna della più abietta condizione.

— Vegga ora - egli continuò, mentre ci avvicinavamo al quadro - come anche in questo ritratto sia affatto raffaellesca la forma dell'orecchio.

— No, no, mio caro signore, - risposi io, - mi risparmi innanzi a questo quadro le sue forme dell'orecchio e della mano. In presenza di tali opere d'arte è per me assolutamente impossibile fare studii di particolari; il divino spirito di Raffaello mi tiene così soggiogato, che io quasi non so ritrovare me stesso, nè quella impassibilità di spirito ch'è necessaria per badare in un'opera d'arte alle singole forme e ad altre minuzie. —

Dopo aver dato ulteriormente pascolo a' miei occhi di quel magnifico ritratto, il mio paziente cicerone m'invitò a osservare con lui un altro ritratto di Raffaello, della medesima epoca circa, e ci recammo quindi nella sala d'Apollo, dove è collocato il famoso ritratto di papa Leone X, unitamente a quelli dei cardinali Giulio de' Medici e Luigi Rossi.

— Presso a poco lo stesso trattamento della stoffa, - osservai.

— E - soggiunse egli - lo stesso orecchio rotondo e carnoso. Di questo quadro celebrato per tutto il mondo, potrei - continuò - contarle in lungo e in largo, ma per ora dobbiamo limitarci a constatare anche in quest'opera di Raffaello l'identità della forma dell'orecchio con quella degli altri suoi quadri da noi oggi veduti. Le mani e gli accessori anche in questo quadro furono eseguiti da aiuti.

— Come pare altera e nobile - io dissi - l'amante del pittore, che pure deve essere stata di umile condizione, di fronte a questo aristocratico Papa! Se il pittore non avesse cercato d'ingentilirlo cogli aristocratici accessori, come il libro di miniature, la lente, il campanello d'oro finamente cesellato, il ricco vestito sacerdotale, gli arazzi, ecc., questo Medici sembrerebbe un taverniere arricchito. —

L'Italiano sorrise e mi trasse nella sala di Saturno, ove ci fermammo un momento innanzi al ritratto d'un altro papa, Giulio II [1].

— Osservi invece - egli disse - l'effigie passionata di questo predecessore di Leone X. Come l'amante di Raffaello, era anch'egli un figlio del popolo. Quale alto carattere non rivela questo volto! Da questi tratti, solcati da profonde terribili passioni, traspare l'orgoglio virile e la coscienza della propria forza; quanto diversi da quelli di sensuale, raffinata indifferenza, che sta impressa sui volti dei due Medici visti or ora!

[1] Nella Tribuna della Galleria degli Uffizi si trova forse il ritratto originale di questo Papa, sebbene molto alterato dai ristauri. Il Vasari narra che nel castello d'Urbino ci fosse, oltre il ritratto originale di Giulio II, anche una copia di mano di Tiziano (?). Ora si sostiene che entrambi i quadri da Urbino sieno stati portati a Firenze.

— Lo studio dei ritratti - osservai - è certo uno dei più interessanti che possa presentarsi ad uno storico dell'arte.

— Senza dubbio, - egli rispose, - pur che lo storico dell'arte sia interessante egli stesso, ciò che pur troppo raramente si verifica. Se lei, soggiunse, vuole intender bene la storia d'Italia, non deve trascurare di contemplare i ritratti, tanto i maschili quanto i femminili. Nel viso della gente c'è sempre da leggere un tratto di storia del loro tempo, dato, come s'intende, che si sappia leggervi. Se lei per esempio mette il ritratto dell'amante di Raffaello di fronte a quello della nobile Maddalena Doni; o anche la cosidetta Bella di Tiziano (N. 18 di questa Galleria) di fronte al ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere, ella s'accorgerà subito che mentre nelle classi alte, al tempo del Rinascimento, ogni ideale era già completamente spento, nel popolo all'incontro si era sempre conservata una gioconda consapevolezza della vita e una forza morale. —

Dopo questa digressione di filosofia della storia, il mio compagno m'invitò a guardare il quadretto appeso al muro di fronte, rappresentante la Visione d'Ezechiello. Io conosceva naturalmente da lungo tempo quest'opera di Raffaello, immortalata dall'incisione, che mi ha sempre rapito per la composizione vaga e nello stesso tempo grandiosa.

— Il Vasari - gli dissi - osservò intorno a questo quadro, se ricordo bene, che Raffaello lo dipinse pel bolognese Hercolani.

— Certamente, - egli rispose, - e da ciò alcuni critici d'arte del settentrione per dir qualche cosa di peregrino, trassero la conseguenza che il quadretto, come la *Donna velata,* non sia l'originale, ma una copia fatta da un pittore bolognese posteriore.

— Ma dove sarebbe allora il quadro originale di Raffaello? - domandai,

— La risposta spetta a quei sapienti signori. Che l'esecuzione di questo quadro d'altronde eccellentemente dipinto, - continuò, - non sia propriamente dell'Urbinate ne sono convinto anch'io, poichè tanto nella forma della mano del Padre eterno e in quella dell'orecchio negli angeli, quanto nella scala dei colori e principalmente nel labbro superiore turgido degli angioletti, credo di riconoscere molto evidente la maniera di Giulio Romano, lo scolaro favorito di Raffaello; ma ciò non ostante lo spirito di Raffaello spira ancora fresco e vivo da questo quadretto magnificamente concepito, il quale certamente, come alcuni conoscitori opinano, dev'essere stato fatto intorno all'anno 1517.

— Se il suo giudizio è giusto, - diss'io. - Giulio Romano deve aver saputo

imitare la tecnica e le forme del suo maestro e tipo, sino ad illudere completamente, perchè non mi sarebbe mai venuto in mente di dubitare dell'autenticità di questo quadretto raffaellesco.

— Eppure, - osservò la mia guida, - quasi tutti i quadri da cavalletto dell'Urbinate, di questa sua ultima epoca, vale a dire dal 1516 sino alla sua morte, sono stati in grandissima parte eseguiti dai suoi scolari ed aiuti, specialmente da Giulio Romano; perchè il maestro era in quegli anni preso a contribuzione come pittore, come architetto, come archeologo, tanto che s'egli avesse avuto quattro mani invece di due, e avesse potuto lavorare ventiquattro ore al giorno invece di dodici, gli sarebbe stato tuttavia impossibile di soddisfare a tutte le richieste ond'era sollecitato da ogni parte. —

Poco edificato dell'opinione che questo per me delizioso quadretto non dovesse essere considerato come un'opera eseguita da Raffaello, mi recai scuotendo il capo presso il ritratto del cardinale che è appeso alla stessa parete (N. 171) e mi volsi sorridendo al mio cicerone:

— Forse che questo magnifico ritratto del guercio cardinale a' suoi occhi è pure dipinto da uno degli scolari di Raffaello e non da lui stesso?

— E se io le dicessi - rispose egli ridendo - che ritengo questo ritratto non essere nemmeno un lavoro italiano, ma una copia fatta da uno straniero dal quadro originale di Raffaello?

— Ebbene, - esclamai, - se il suo metodo sperimentale viene a tali risultati, sarebbe meglio pel mondo che ne sapesse il meno possibile, o, appresolo, lo dimenticasse il più presto possibile.

— E questo - replicò sorridendo l'Italiano - mòlto probabilmente avverrà. Esaminiamo più attentamente - continuò - questo celebrato ritratto. Già il Passavant (I, 175) in considerazione del colorito liquido che apparisce in questa pittura aveva pensato a qualche maestro tedesco, nel senso che Raffaello fosse stato influenzato per avventura da qualche quadro di Holbein, la qual cosa sarebbe stata, sia detto per incidenza, cronologicamente impossibile. Che però la tecnica di questa pittura debba presentarsi ad ogni conoscitore come non italiana, a me pare fuori di dubbio. Guardi in primo luogo quegli occhi fissi, starei per dire metallici, quella bocca male modellata, quel disegno affatto sbagliato del pollice della mano destra, quei colori stridenti del libro, e lei mi concederà almeno, che, sia chi si voglia l'autore di questo quadro, un gran maestro non può essere stato. Per toglierla poi da ogni incertezza, non le voglio nascondere che il ritratto originale si trova ancora nella fami-

glia Inghirami a Volterra, sfigurato per verità da un moderno ristauro, ma però in alcuni luoghi riconoscibile sempre per l'originale. —

Contro siffatto argomento, come si capisce, non potei nulla obbiettare, e dovetti perciò andar d'accordo colla mia guida, sebbene a questa critica demolitrice io trovassi così poco piacere, come forse ne avrebbe provato poco l'Orlando d'Ariosto con un' arma da fuoco.

— Di là - disse l'Italiano, mentre indicava il muro di fronte - vi è un altro ritratto di cardinale, che qui si vuole ancora attribuire a Raffaello, sebbene il defunto Passavant lo abbia dichiarato opera d' uno scolaro, ed in vero con piena ragione. —

Noi ci fermammo innanzi a quel ritratto (N. 158) ed io potei senza difficoltà convincermi che nè gli occhi, nè la mano sinistra vi sono giustamente modellati, e che l' orecchio non ha quella forma rotonda e piena, che avevamo avuto occasione di scorgere a sufficienza nei quadri autentici di Raffaello.

— Un ritratto simile, appartenente alla scuola e rappresentante il cardinal Passerini, si trova nel Museo di Napoli, - egli disse, mentre mi porgeva la mano; indi guardando l'orologio, si congedò. Ed anch' io sentivo che di questa lezione preliminare ne avevo abbastanza.

Il mio soggiorno a Firenze lo prolungai di parecchie settimane e ne profittai per fare quotidianamente nelle diverse Gallerie della città degli studi sulle forme nei dipinti, nelle statue e negli edificii secondo il metodo spiegatomi dalla mia guida. Ma ben presto mi convinsi che una così arida, anzi pedantesca maniera di considerare le opere d' arte non avrebbe servito alla lunga che a distogliere lo spirito da ogni più vivo ed elevato intendimento, quand' anco avesse potuto convenire al gusto personale di un provetto cultore della scienza medica, e recare forse qualche utilità eziandio al genere dei rigattieri. E così lasciai finalmente Firenze, con poca soddisfazione.

Al mio ritorno a Kasan intesi con grande meraviglia che la galleria del castello dei principi Smarenzoff, vantata in tutto il paese e che per più di metà consisteva in opere dei migliori maestri italiani, doveva in breve essere messa all' asta. Io aveva visitato spesso quella Galleria nella mia gioventù, perchè il castello principesco era distante poche verste dalla città e vi aveva fatto i miei primi studii sull'arte, cosicchè le sei Madonne di Raffaello che vi

si trovavano, risplendevano ancora nella mia memoria. Sentii quindi un vero bisogno di rivedere quei quadri e d'imprimermeli bene prima che fossero dispersi in tutto il mondo.

In un sereno giorno di dicembre feci attaccare il mio legno e mi recai di buon animo al castello, nelle cui magnifiche sale io aveva già trovato indigeni e stranieri negozianti di quadri, amici dell'arte e direttori di gallerie, i quali uno dopo l'altro esaminavano i quadri col più vivo interesse, come mi era sembrato sulle prime, ed anche con straordinaria competenza, esprimendo la loro sincera ammirazione ora davanti a questo ora davanti a quello, e riconoscendo di primo acchito qua il Verrocchio, là Melozzo da Forlì, altrove persino Leonardo da Vinci. Io ascoltava con curiosità e stupore le loro osservazioni analitiche intorno alla eccellenza della tecnica dei Veneziani, e l'eccellente conservazione dei quadri di Raffaello. Quale fu però il mio stupore, allorchè io stesso esaminai più attentamente quelle Madonne di Raffaello, che anni fa avevano anche in me suscitato tanto entusiasmo! Non osava quasi fidarmi dei miei occhi, poichè mi stavano ancora vivi nell'animo i quadri di Raffaello del Palazzo Pitti e non esitai questa volta a guardare ed esaminare le opere d'arte col metodo che l'Italiano a Firenze mi aveva insegnato. Mi pareva che una benda mi fosse frattanto caduta dagli occhi. Quanto dure e noiose non mi parevano adesso quelle Madonne, insulsi, anzi ridicoli i bambini nelle loro braccia o accanto a loro, quanto antiraffaellesche le forme! In poche parole le opere del divino Urbinate, da me ancora ammirate pochi anni fa, non mi piacevano più affatto, e dopo più accurato esame mi parve di vedere chiaramente che tutti quei tanto decantati e lodati quadri di Raffaello non fossero altro che copie, anzi in parte falsificazioni addirittura. Lo stesso mi accadde colle cosidette opere di Michelangelo, del Verrocchio, di Leonardo da Vinci, del Botticelli, di Lorenzo Lotto e di Palma il Vecchio. La soddisfazione di essere giunto in sì breve tempo e dopo così superficiali studii a questa sia pur negativa conoscenza, era in me così grande, che, ritornando a casa, presi la risoluzione di riabbandonare, appena fosse possibile, Gorlaw e la patria, e dirigere nuovamente i miei passi verso la Germania, Parigi e l'Italia, coll'intenzione di farvi nuovi intensivi studii nelle Gallerie, secondo il metodo dell'Italiano da me anteriormente disconosciuto. Passai quindi per la seconda volta un anno intero, parte in paesi tedeschi, parte a Parigi e a Londra, e attraversai poi pieno di fiducia le Alpi verso l'Italia, il paese del sole, i cui cupi cipressi e pini, spiccanti sull'azzurro cielo, io salutai questa volta con vero giubilo. Dopo che io ebbi dedicato parecchi mesi in Lombardia e nel

Veneto allo studio assiduo di quelle scuole locali, come pure alla lingua e alla letteratura italiana, ritornai finalmente in Toscana, al beato paese dell'arte. Giunto a Firenze, domandai subito della mia ex guida, cui voleva esprimere la mia riconoscenza per l'amichevole cura ch'egli si era preso di me per lo passato.

Persuaso che da qualche impiegato delle Gallerie florentine meglio che in qualunque altro modo sarei riescito a trovare l'abitazione dell'instancabile vecchio signore mi rivolsi subito all'ispettore delle Gallerie colla preghiera di volermi dire se presentemente il signor..... fosse ancora in Firenze ed ove si potesse trovare. Come rimasi attonito però, allorchè il regio impiegato seccamente mi rispose ch'egli con quell'antipatico critico dei quadri antichi non aveva nulla da fare. Inoltre, egli soggiunse essere quell'insulso ribattezzatore dei quadri un aperto nemico della libertà, e dovere io perciò rivolgermi ad un qualche codino, se voleva conoscerne l'abitazione.

Dopo lunghe ricerche mi riuscì finalmente di scoprire una persona in grado di favorirmi qualche ragguaglio intorno a lui. Era un farmacista, uomo macilento, pallido, con occhi bruni e naso lungo, appuntato. Gli chiesi se poteva dirmi se il vecchio signore vivesse ancora.

— S'egli non è morto in questi giorni, vive ancora, - mi rispose freddamente.

— E non sa ove abiti? Anni fa - aggiunsi - dimorava a San Frediano.

— Sì, sì, lo so, - disse l'uomo arcigno. - Credo però ch'egli abbia da qualche mese abbandonato la città e si sia ritirato in campagna. Da quel che ho udito, - aggiunse, ridendo da beffardo, - egli deve averne avuto abbastanza dei suoi contemporanei che non vollero ballare secondo la sua musica. All'infuori di alcuni pochi compagni di antica data, egli non riceve più alcuno.

— Eppure - io dissi - mi parve, quando lo conobbi, un uomo sereno e lieto.

— Fu sempre un nemico dell'ordine e delle leggi, - interruppe il farmacista, - un uomo senza coscienza. Tutti questi rivoluzionarii e riformatori della nostra Italia non sono altro che impudenti e vanitosi egoisti, senza alcun riguardo per ciò che esiste, senza religione; qual meraviglia ch'egli coll'andar degli anni sia diventato un misantropo? Dio possa perdonare a costoro il male che hanno cagionato al nostro bel paese. —

Da queste mordaci riflessioni del magro omiciattolo, appresi facilmente ch'egli doveva appartenere al partito dei *clericali*, il mio ex compagno nelle Gallerie fiorentine, invece che a quello dei *patrioti*. Quel che mi recava sorpresa

tuttavia era, che un uomo, il quale ancora poco tempo fa si era mostrato così entusiasta per l'arte e per la scienza e specialmente per la rigenerazione del suo paese, avesse voluto improvvisamente ritirarsi affatto dal mondo.

Dopo una dimora di due anni in Toscana venni finalmente nella città eterna, ove per molti mesi mi dedicai a studiare le opere d'arte nelle chiese e nelle Gallerie e dove finalmente mi lasciai tentare dall' orgoglioso pensiero di comunicare una parte del risultato di questi miei studii ai giovani studiosi dell'arte del mio paese. Possano essi accogliere questo tentativo colla stessa benevolenza con cui io l'offro loro.

I.

LA GALLERIA BORGHESE.

INTRODUZIONE.

Ora che la democrazia ha piantato anche sulle contrastate mura della capitale del cattolicismo la sua bandiera, simbolo di perfetta eguaglianza e felicità ed è quindi da prevedere che coll'abolizione degli odiati fedecommessi anche colà come dappertutto, i tesori artistici delle grandi famiglie patrizie, ed insieme con essi anche qualche gioiello tascabile delle Gallerie Vaticane vadano dispersi per tutto il mondo, è tempo di passare in rassegna le più considerevoli e famose di queste Gallerie, sin che esistono ancora, e di discorrere al lume della critica delle opere principali in esse contenute. Il còmpito non è nè facile, nè molto piacevole. Nè avrei mai preso sulle mie deboli spalle un così grave e opprimente peso, se non fossi venuto nella convinzione, dopo lunga dimora a Roma, che la maggior parte dei più chiari cultori dell' arte indigeni, ai tempi che corrono possono far valere i loro preziosi studii, la loro dottrina, il loro acume, con maggior utile per sè medesimi, sia nella politica, sia nella direzione degli scavi delle rovine etrusche e romane, e ch'essi perciò non vorranno biasimare uno straniero, che profitta di questa occasione tentatrice per mettere alla prova i suoi studii, fatti quand'anche con piccole forze, certo con grande coscienza. Se si riflette dall' altro canto quale noioso ed anche futile lavoro sia agli occhi dei più la compilazione d'un catalogo, si dovrà concedere pure, che da un rinomato ed affaccendato storico dell'arte o direttore di Gallerie non si può pretendere, ch' egli abbia a darsi d'attorno a simili cose. È questo quindi il lavoro appropriato ad un principiante o ad uno studente, una specie d'uomini, alla quale io riconosco di appartenere, e che nella scienza dell'arte vogliono meritarsi il loro grado, mentre allo storico e al filosofo dell'arte dev'essere riservato di sorvolare in più pure ed alte regioni, affinchè

egli, quasi fra cielo e terra librandosi, possa liberamente seguire il genio dell'arte. Tutte queste considerazioni e supposizioni a poco a poco valsero a vincere la mia naturale timidezza e a dare libero corso alla mia vanità. Possano i compiacenti Numi impedire che la temeraria prova somigli a quella della rana della favola.

Ho creduto opportuno di far precedere queste poche parole di scusa, affinchè si consideri questo lavoro per quello che io stesso ritengo che sia, cioè per un tentativo più o meno senza pretese che fa un principiante affine di mettere alla prova le sue aspirazioni ai grandi pittori italiani dell'antichità, e al classificarli criticamente, dove a lui pare che un più adatto battesimo debba sostituirsi a quello del catalogo.

Tale e non altro lo scopo che mi sono proposto. Una simile impresa non potrebbe perciò interessare che qualche straniero nel mio stesso caso, il quale nelle Gallerie romane, sinchè dureranno, abbia la voglia di fare simili studii; poichè, qualora i miei giudizii in alcuni casi discordino da quelli invalsi e generalmente riconosciuti dal pubblico amante dell'arte, egli ne sarà indotto ad esercitare la sua acutezza d'ingegno, esaminando e bilanciando i due giudizii e accogliendo l'uno o l'altro, o anche se vuole nessuno dei due. In questo senso potranno i miei stessi errori (ed io indubbiamente non ne andrò esente) giovare a qualcheduno e servirgli forse a trovare la retta via.

Io passerò in rassegna per ora due sole delle più notevoli Gallerie di quadri a Roma, la Borghese e quella dei Principi Doria Pamphili, ciò che non m'impedirà, se l'occasione avesse ad offrirsi, di rivolgere lo sguardo anche alle altre raccolte, e non soltanto a quelle di Roma, ma delle altre parti d'Italia pure.

Sull' origine delle sunnominate Gallerie non posso dire nulla di positivo, poichè naturalmente io non ho avuto alcun personale contatto cogli eminenti possessori, e la maggior parte delle Guide, per quanto è a me noto, ne tacciono. Ad ogni modo, allo studio delle opere d' arte, come io almeno lo intendo, ciò non reca alcun pregiudizio. La maggior parte di queste Pinacoteche nacquero dall'amore dell'arte, o, come altri opinano, dalla pompa spagnolesca del secolo decimosettimo: chi iniziò la Galleria Borghese nel primo decennio di quel secolo fu il cardinale Scipione Borghese: le altre, fatta eccezione di quella dei Colonna e quella di casa Chigi, sorsero più tardi. La Galleria Barberini, che dal papa Urbano VIII, coll'annessione del Principato d'Urbino alla Santa Sede, ebbe dal castello d'Urbino un notevole aumento, ebbe più tardi la mala sorte di essere divisa in due metà, una delle quali rimase alla famiglia Barberini, l'altra toccò alla casa Sciarra-Colonna.

Per quello che concerne la disposizione e la coordinazione dei quadri, essa non fu fatta nella maggior parte dei casi con un criterio razionale, ma, come pur troppo si usa in Italia, fu subordinata alla grandezza e alla forma dei quadri, talvolta persino delle cornici, sicchè i quadri nelle camere sono piuttosto messi gli uni accanto agli altri che ordinatamente disposti. Fa eccezione degna di nota la Galleria Borghese che deve la sua attuale disposizione a chi fu suo custode per lunghi anni, cioè al commendatore Rosa, l'archeologo tanto celebrato in questi ultimi tempi, il quale nell'attuale ordinamento ebbe l'intenzione di disporre e di dividere le varie opere d'arte secondo le scuole.[1] La maggior parte dei nomi che, tanto in queste Gallerie private romane quanto in tutte le Pinacoteche pubbliche d'Italia, furono posti sotto i quadri, data dalla fine del sedicesimo, o dal principio del decimosettimo secolo, in un tempo cioè in cui la critica artistica in generale era esercitata da accademici e da prelati dilettanti, tra una presa di tabacco e l'altra; il giudizio di quei signori poi soleva essere riconosciuto per definitivo e tale da non ammettere una seconda istanza. Ora l'attentare colla critica a tali giudizii, che nella maggior parte dei casi non solo il compiacente pubblico, ma la maggioranza degli scrittori hanno accettato senza controllo, dopo tanti e tanti anni di pacifica esistenza, può parere ai credenti dell'arte una temerità, e per certi rispetti non senza ragione, poichè ciò potrebbe avere per conseguenza d'interrompere spiacevolmente la placida dormiveglia artistica di molte anime estetiche.[2]

Un simile pensiero sarebbe stato penoso anche per me, se non avessi avuto la certezza che le mie parole, come non sono scritte per quel pubblico, così difficilmente arriveranno alle orecchie del medesimo. Io non vorrei in vero a nessun prezzo urtare minimamente la solida fede dei viaggiatori dilettanti e degli assidui visitatori delle Gallerie del nuovo e del vecchio mondo. Perchè guai a tutte le grandi e famose raccolte artistiche d'Europa se il pubblico credulo sinora dovesse cominciare a guardare coll'occhio del dubbio e della diffidenza i cataloghi e le consuete *Guide*. Il godimento estetico svanirebbe, e la folla nelle Gliptoteche e nelle Pinacoteche rallenterebbe, e il guadagno e l'utilità per la cosidetta coltura generale potrebbero essere seriamente compromesse. Ma per questo verso, come ho detto, non si corre alcun pericolo. Con-

[1] Agli stessi principii s'attenne, per quanto era possibile, l'attuale direttore signor Piancastellinel riordinare la Galleria, dopo che dal palazzo fu trasportata nella Villa Borghese. *(N. d. T).*

[2] "La coutume, – dice Pascal in qualche luogo, – fait toute l'equité par cette seule raison qu'elle est reçue; c'est le fondement mystique de son autorité! Qui la ramène à son principe, l'anéantit."

siderando la cosa da un alto, anzi altissimo punto di vista, è affatto indifferente in realtà che un'opera d'arte mi dia piacere e istruzione sotto un nome o sotto un altro. l'essenziale è sempre ch'essa mi rechi diletto, cioè che commuova il mio spirito in modo piacevole, o, come dicono i Tedeschi, che faccia vibrare le più delicate corde o le fibre del mio cuore. E per fortuna dell'umanità ciò avviene ogni giorno in tutte le Gallerie d'Europa, a dispetto dei difetti che i critici dell'arte pedanti si affannano a scoprire nei cataloghi. Una pittura, dice un vecchio professore d'estetica, è simile ad un fiore dei campi; le anime pure e delicate ne provano diletto, senza curarsi se i dotti botanici si compiacciono di classificarlo tra le rosacee o tra le malvacee.

Ed ora entriamo, senza altre parole, nella Galleria Borghese. Essa merita l'onore della nostra prima visita, perchè, malgrado le notevoli perdite ch'ebbe a provare durante i molti anni della sua esistenza, pure continua ad occupare di gran lunga il primo posto, nel parer mio almeno, tra tutte le Gallerie private del mondo. E se recentemente si è sparsa la voce, che il Governo russo abbia offerto venticinque milioni di franchi per comperarla, così dicendo non si è voluto se non esprimere con un numero tondo il valore inestimabile di questa collezione e dare al pubblico amante dell'arte una prova palmare, inconfutabile, che i quadri collocati in queste sale sono veramente quadri cari e degni quindi della sua ammirazione.

Nella mia critica rassegna dei dipinti non mi atterrò al numero progressivo del catalogo e non procederò con esso. Non è questo forse il metodo più pratico, ma è il più logico, e agevolerà il cómpito a quei pochi che sono decisi a seguirmi in questo giro.

Prima, seconda e terza camera. [1]

I quadri contenuti nella prima camera sono quasi esclusivamente opere di maestri, che per la loro nascita appartengono al secolo quindicesimo, ma che tuttavia hanno continuato a lavorare per molti anni nel sedicesimo secolo, come sarebbero Sandro Botticelli, Francesco Raibolini, il Pintoricchio, Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi, Giovan Antonio Bazzi ed altri, i quali sono da porre quindi in quella categoria che il padre Lanzi, con un'espressione caratteristica pel suo tempo e pel suo ordine, amava chiamare i più moderni fra gli antichi e i più antichi fra i moderni.

Prima però di esaminare più da vicino i singoli quadri, mi sia permesso di rivolgere alcune parole di schiarimento al celebre scrittore d'arte francese signor Carlo Blanc, membro dell'Istituto [2]. Esse non devono servire soltanto di replica ad una massima da lui ripetuta e dalla maggior parte degli estetici e degli storici dell'arte dei nostri giorni riconosciuta, ma devono servire nello stesso tempo di norma pel metodo da me seguito. „*Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages*„, dice dunque, se non precisamente per la prima volta, certo molto giustamente, il signor Carlo Blanc in uno dei suoi articoli della *Gazette des beaux arts*, 1861, intitolato: *Une peinture de Léonard de Vinci*, nel quale vorrebbe provare che un San Sebastiano, che il suo possessore, signor Moreau, aveva venduto all'imperatore di Russia, per 60000 franchi, non può essere altro che un'opera genuina di Leonardo. E, continua, „*pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre; elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement dans l'œuvre d'un artiste aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard était ou plutôt son génie était singulièrement complexe*, ecc., ecc. „ E perchè questo genio di Leonardo

[1] Si avverta che questa intestazione si riferisce alla disposizione dei quadri qual era prima che dal palazzo in città fossero stati trasportati in quello della villa, dove si vedono ora.

Comunque sia si troveranno sostituite in questa edizione nei singoli casi le indicazioni nuove di posto e di numero a quelle di prima, per quanto concerne i quadri delle Gallerie Borghese e Doria. *(N. d. T.)*

[2] Questo spiritoso, ma molto superficiale scrittore francese, nel frattempo è morto.

era tanto complesso, il signor Blanc credette di poter attribuire a Leonardo da Vinci il suddetto San Sebastiano, del quale aggiunge un facsimile al suo articolo. Che direbbe il signor Blanc, se io dal canto mio gli rispondessi: *Mon cher monsieur Blanc*, anch'io credo di avere come lei, se non afferrato, studiato almeno colle migliori mie forze *la tournure, le génie singulièrement complexe* di Leonardo, ma, oltre a questo studio della personalità spirituale dell'artista, che sempre si trova in un'opera d'arte genuina e ch'è appunto quella che emanando dal quadro ci parla e colpisce il nostro cuore e il nostro spirito, oltre a questo studio, io dico, non ho mai trascurato quello dei *procédés* e del *faire* del maestro, sapendo bene per esperienza quali brutti tiri l'immaginazione si compiaccia di giuocarci. E precisamente perchè nei miei studii artistici ho altrettanto spiato lo spirito, quanto ho seguito la forma, credo di poter dire con fiducia: quel San Sebastiano da voi vantato come opera di Leonardo non è nel parer mio in nessun modo un lavoro del grande fiorentino, ma a giudicare dal cattivo facsimile, avrebbe ad appartenere soltanto alla sua scuola, e con molta verosimiglianza a Cesare da Sesto, se è permesso, dietro una molto debole incisione, discutere e giudicare una pittura. Ma non è questo quel che importa; io voleva dire soltanto, che ognuno il quale fa ricerche artistiche, vive nell'illusione di aver afferrato lo spirito e la maniera speciale del maestro che esamina, e di averlo approfondito e compreso meglio di tutti i suoi predecessori. E appunto perchè dal Vasari in poi la storia dell'arte si è messa su questa strada così larga, così comoda, ma anche così sdrucciolevole e così poco soda, essa ha fatto da allora così pochi progressi; da che nessun uomo sensato può considerare come una scienza quell'estetico dilettantismo, che si fa largo ora in Europa in tutti i modi, in grossi volumi, opuscoli e pubbliche conferenze, con entusiasmo specialmente del mondo femminile, ma non lo avrà in conto di altro che d'un innocente divertimento, usato con estro e con ispirito dagli uomini di spirito, con semplicità dai semplici.

È sperabile che il signor Blanc si accorgerà quindi, che col cosidetto studio *de la tournure de l'esprit, de l'âme*, d'un maestro, non si è fatto nulla o molto poco, quando si tratta di determinare l'autore d'un'opera d'arte con maggiore o minore sicurezza scientifica.[1] O non è giunto al punto per questa medesima via, il defunto conte di Lepel, giudicando cioè col criterio dell'im-

[1] Quanto sia pericoloso abbandonarsi soltanto al dono dell'intuizione per quanto sottile possa essere, lo dimostra lo scrittore francese, cui è così famigliare la *tournure de l'esprit* di Leonardo da Vinci, con un altro esempio calzante nel suo giudizio sopra uno schizzo a penna della Galleria del Louvre, appartenente alla raccolta Thiers (n. 268). Chi ha il coraggio di

pressione complessiva, di dubitare nell' anno del Signore 1825, persino dell'autenticità della Madonna di San Sisto della Galleria di Dresda! Il nobile conte addusse anch'egli come motivo fondamentale del suo dubbio, la ragione, che l'arte non può essere facilmente contenuta nella parola, perchè *commuove ed agisce sul sentimento.* E appoggiandosi a questa vaga massima, egli dichiarò essere la Madonna di San Sisto di Dresda un'opera della scuola di Raffaello, forse di Timoteo della Vite, mentre il consigliere aulico Luigi Hirt voleva che fosse lavoro del Fattore. [1]

Per conto mio sono sempre più convinto che soltanto con istudii serii e non interrotti della forma si può arrivare a poco a poco a conoscere e comprendere lo spirito che dà anima alla medesima. Certamente tali studii non si possono compiere in un paio di settimane o di mesi, e nemmeno in alcuni anni. Ogni opera d'arte genuina, osserva un critico indiano, ti risponderà se tu la sai interrogare. Se non ti risponde, ritieni pure o che la tua domanda non era ragionevole o che l'anima, lo spirito, l'essenza del maestro non vive in essa. In conseguenza, io aggiungo, che la sedicente opera d'arte o è una copia o una contraffazione. E se ora, in prova di questa verità da me ripetuta, mi veggo costretto, per così dire, ad indicare in modo più speciale dei singoli segni e forme materiali (che però non sono così materiali e accidentali, come può forse parere a qualcheduno), voglio sperare di non essere frainteso dai miei benevoli lettori. Già Leonardo da Vinci ebbe a dire: "Chi si promette dalla sperienza quel che non è in lei si discosta dalla ragione" (Codice atlantico).

Nessuno che si sia in qualche modo reso famigliare collo studio delle opere d'arte italiane vorrà negare che talora non sia tanto facile, come si crederebbe il distinguere le opere degli scolari da quelle del maestro, e, poichè siamo nella scuola fiorentina, un'opera, per esempio, del Masolino da una del Masaccio [2] (Crowe e Cavalceselle, I, 521, 528), un'opera del giovane Filippino Lippi da una di Sandro Botticelli, o un'opera giovanile dell'ultimo da una di Fra Filippo Lippi, o un abile lavoro giovanile di Raffaellino del Garbo da un debole lavoro di Filippino. Eppure si tratta qui sempre di opere della medesima scuola e della medesima tendenza artistica. Poichè come Masolino fu il precursore di Ma-

attribuire ad un Leonardo da Vinci una falsificazione così eminentemente grossolana, avrebbe certamente fatto meglio di discorrere di altre cose di questo mondo, anzi che *de l'âme et de la tournure de l'esprit* del grande fiorentino.

1) Vedi conte di Lepel. Catalogo delle opere di Raffaello.

2) Così, tanto nella Cappella Brancacci quanto a San Clemente a Roma, viene scambiato sempre Masolino con Masaccio dai signori Crowe e Cavalcaselle ed anche dal direttore W. Bode (*Cicerone*, II, 563 e 564).

saccio, e Fra Filippo il maestro del Botticelli, così fu questo il maestro di Filippino, che dal canto suo ebbe a scolaro Raffaellino del Garbo. Anzi talvolta accade persino di scambiare il pronipote in arte col bisavolo, come, per citare alcuni esempii, è accaduto nella Galleria delle Belle Arti a Firenze, dove due quadri[1] (un San Giovanni Battista e una Santa Maddalena) che appartengono indubbiamente a Filippino, furono prima attribuiti a Masaccio, cioè al precursore di Fra Filippo, poi ad Andrea del Castagno, mentre a Firenze si continua sempre a presentare al buon pubblico il San Girolamo[2] che sta fra i due quadri sunnominati, e ch'è parimenti opera di Filippino, come opera di Andrea del Castagno.[3]

Mi sarebbe facile addurre parecchi altri esempii dalle altre scuole, a provare che non sempre riesce agli stessi esperti conoscitori di distinguere le opere degli scolari da quelle dei maestri e viceversa, quando essi seguono nei loro giudizii la massima così detta estetica *de la tournure de l'esprit et de l'âme* e si abbandonano alla cosidetta impressione complessiva.

Talvolta accade altresì che nemmeno la più grande pratica e *routine* non riesce a distinguere un'opera originale da una copia della scuola, e di ciò si hanno prove calzanti tanto nelle Gallerie pubbliche d'Italia e di Francia, quanto in quelle della Germania. Lo scrittore di queste pagine deve in questa occasione dichiarare anzitutto ch'egli è lontano dall'arrogarsi il vanto di aver compreso appieno *la tournure de l'esprit, l'âme* di qualsiasi artista italiano; chè davvero non sale a tanta altezza nella presunzione di sè stesso. Egli sa benissimo, che a lui, figlio dell'inospite steppa, fu già da madre natura negato di comprendere pienamente e di far sua l'anima d'un artista italiano, quand'anche non si chiamasse Raffaello o Michelangelo, Leonardo da Vinci o Correggio. Lo assale anzi spesso il pensiero ch'egli, dopo tanti anni di studio, sia giunto appena ai primi principii fondamentali della lingua dell'arte. Non ostante, quello che in cuor suo non suscita nè saprebbe suscitare alcun dubbio si è, che in tali studii prima di tutto si deve penetrare nello spirito attraverso la forma per ritornare poi dallo spirito alla vera conoscenza della forma.[4] Simile frase filosofica arieggia quasi una ricetta e il moderno pubblico dei lettori, che in generale sembra compiacersi molto in queste ordinazioni e ricette estetiche non dovrebbe respingerla. Per quel che mi concerne posso per lunga espe-

[1]) N. 57 e 59. [2]) N. 58.

[3]) Anche nel Museo britannico, prima che il professor Colvin ne prendesse la direzione, veniva attribuito anni fa un disegno di Filippino al Masaccio.

[4]) *La natura incomincia col ragionamento e termina coll'esperienza,* insegnava già Leonardo da Vinci.

rienza assicurare, che l'applicazione pratica di questa massima non è cosa sì facile come pare e per giunta costa tempo parecchio e fatica pari. Per esempio, qual'è in una pittura la forma, attraverso la quale si esprime lo spirito, *l'âme, la tournure de l'esprit* del pittore? Soltanto la posizione e il movimento del corpo umano, la forma del viso, il colorito, il panneggiamento? Queste sono certo parti considerevoli di questa forma, ma non tutta la forma. Ad essa appartengono, per esempio, anche la mano, una delle più spirituali, caratteristiche parti del corpo umano, l'orecchio, il fondo a paesaggio, se vi si trova, l'accordo o la così detta armonia dei colori.[1] Nell'opera d'un vero artista tutte queste singole parti del corpo sono caratteristiche individuali e perciò piene di significato; poichè, come ho detto, soltanto per la conoscenza di esse, si può penetrare *à l'âme, à la tournure de l'esprit*, allo spirito del creatore. Il carattere o lo stile d'un' opera d'arte nasce insieme coll' idea, o, per parlare più chiaramente, l'idea dell'artista genera la forma e determina il carattere e lo stile. I copisti non possono avere nè carattere nè stile, perchè non è loro propria l'idea che crea la forma nelle loro opere.

Ma questo non è tutto. Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene, e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch' egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga. Avviene persino che l' artista trasporti nella sua opera taluni difetti e bruttezze fisiche sue proprie.[2] Ora chi vuole studiare un maestro intimamente e conoscerlo meglio, deve dirigere il suo occhio a queste materiali piccolezze — un calligrafo le chiamerebbe girigogoli — e saperle scoprire, e a simile intento naturalmente non basta la vista di una sola o

[1] Io non posso fare a meno di citare qui un passo dell'interessante libro: *Louis Agassiz, sa vie et sa correspondance*, tradotto dall' inglese da Augusto Mayor (Paris, 1887). A pag. 48 dice: "Les premières leçons d'histoire naturelle n'étaient guère encourageantes; l'observation et la comparaison étant, suivant Agassiz, les qualités fondamentales du naturaliste (ed io aggiungo anche del conoscitore dell'arte), il commençait par enseigner à ses élèves à *bien voir;* il ne les aidait pas directement, mais les plaçait en face d'un spécimen, en leur recommandant avant tout de faire bon usage de leurs yeux et de lui rendre compte de ce qu'ils avaient observé, etc. — le professeur exigeant que l'élève distinguât non seulement les différentes parties de l'animal, mais découvrît le rapport des details qu' il avait observés lui même avec les traits tipiques plus generaux, etc."

[2] Leonardo da Vinci dice, cap. XLIII: "Quel pittore che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere e così gl'interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta." E

di alcune poche sue opere, ma se ne richiede un maggior numero, e di tutti i periodi della sua produzione artistica. Il signor Carlo Blanc e con lui alcuni sapienti critici tedeschi accoglieranno forse queste minuziose richieste e consigli d'un principiante con un sorriso di compassione; ma a questi grandi uomini in vero non sono dirette. Concedo che vi sieno molti spiriti privilegiati eminenti, i quali colla sola divinazione e con un solo sguardo conoscono ed intravedono quello, a cui noi giammai, o soltanto dopo molto tempo e con molta fatica, possiamo arrivare; voglio pure concedere che ci siano sotto il sole delle persone dagli occhi così acuti e penetranti che con uno sguardo sappiano decidere se una pittura antica sia condotta a tempera o ad olio, e sappiano in certo modo analizzarla chimicamente, e che siano in grado di dire esattamente e con grande precisione quale procedimento abbia tenuto il pittore, se siasi servito d'una o d'altra vernice, del bianco d'uovo o del latte di fico, e di colori minerali o vegetali, come fossero stati dietro il cavalletto del vecchio maestro e lo avessero guardato sopra le spalle, cogli occhiali sul naso, quando faceva il quadro. Beati loro e più beati quelli che danno ascolto alle loro parole! Quel che vale per questi grandi estetici, storici e sapienti enciclopedici, vuolsi estendere pure, come si capisce, a tutti gli eroi viventi della pittura. I pittori grandi ed ispirati non saprebbero essere giustamente giudicati e compresi se non dai loro compagni d'arte. Questo assioma degno della China, molto vecchio e perciò molto rispettato, ha trovato anche ai nostri tempi in Germania la sua conferma, ed io piego quindi la fronte, con ogni umiltà, innanzi al vero; non ostante non mi lascierò trattenere dall'ascendere colla usata tenacità l'erta e faticosa via, nella speranza, se la morte non mi raggiunge prima, di arrivare finalmente ad un punto, dal quale anche a noi poveri intrusi sia concessa la vista, se non altro sulle vie battute dall'arte là dove meno si scostano dal nostro sguardo.

Ma torniamo al nostro tema. È dunque precisamente lo studio di tutte le singole parti costituenti la forma di un'opera d'arte quello che vorrei raccomandare a coloro che non intendono essere soltanto dilettanti parolai, ma vogliono provare veramente il piacere di penetrare colla scure e colla mannaia attraverso l'intricata macchia della storia artistica, per giungere, se è possibile, alla

nel cap. LXV del suo "Trattato della pittura „ osserva nuovamente che gli artisti cadono molto facilmente nel vizio di trasportare nelle figure da loro rappresentate, i difetti del loro corpo. "conciossiachè egli è mancamento ch'è nato insieme col giudizio; perchè l'anima è maestra del tuo corpo e quello (cioè il mancamento) del tuo proprio giudizio è che volentieri si diletta delle opere simili a quella ch'essa (cioè l'anima) operò nel comporre il tuo corpo. „

scienza dell'arte. Poichè come vi è una lingua scritta, così vi è pure una lingua che si esprime colle forme. Ora il fanciullo impara la lingua materna inconsciamente balbettando le parole che ode dalla mamma e questa lingua basta ai suoi limitati bisogni, precisamente come l'impressione complessiva che l'opera d'arte fa sul gran pubblico, pei bisogni di questo può essere sufficiente. Quando il fanciullo poi diventa più grande, se lo si vuol porre in grado di leggere un giorno i grandi maestri della letteratura nazionale e degnamente apprezzarli, egli deve prima andare alla scuola ad imparare la grammtica della lingua materna. Questo vale anche pegli studiosi dell'arte. Senza essersi prima famigliarizzati colla lingua nella quale l'arte si esprime, nessuno sarà mai in grado di intendere completamente un'opera d'arte e di gustarla.

Tentiamo con un esempio di spiegare al paziente lettore il nostro pensiero per quanto manchevolmente espresso. Ho più sopra notato, che dopo la fisionomia la mano è la più spirituale e caratteristica parte del corpo umano.

La maggior parte dei pittori sono soliti, e con piena ragione, a dare la maggiore importanza al volto e a rappresentarlo più espressivo che sia possibile, e in ciò gli scolari mostrano spesso di seguire le orme del loro maestro. Ciò tuttavia non avviene, o molto raramente, nella rappresentazione delle mani e degli orecchi, i quali in ogni individuo sogliono essere diversamente formati. Mentre dunque il tipo dei Santi appartiene in gran parte alla scuola in genere, e il modo di condurre le pieghe è trasmesso dall'esempio del maestro agli scolari e agli imitatori, ogni pittore autonomo al contrario ha la sua propria maniera di concepire e di rappresentare il paesaggio, e più ancora la forma della mano [1] e dell'orecchio. Ogni pittore notevole ha, per così dire, un tipo suo della mano e dell'orecchio [2]. Si confrontino per esempio le mani nei quadri giovanili di Raffaello — dal 1504 circa al 1515 — colle mani nelle opere dei suoi maestri P. Perugino e Pinturicchio e si troverà in esse una sensibile

[1] Dopo il viso, non vi è parte del corpo umano così caratteristica, così individuale, così spiritualmente animata e parlante come appunto la mano. Perciò una delle maggiori difficoltà per gli artisti è di rappresentarla soddisfacentemente, e fu in tutti i tempi riservato solo agli eroi dell'arte, di risolvere completamente il problema, della qual cosa tanto le opere dei pittori quanto quelle degli scultori ci danno sufficienti esempi.

[2] Alcuni dei miei accaniti avversari sostengono che nello stesso quadro d' un pittore si presentano spesso differenti forme di orecchi e di mani. Io non posso assolutamente concederlo. “Nel crepuscolo, dice Goethe in qualche luogo, anche la più chiara scrittura diventa illeggibile.„ Quei signori devono probabilmente aver ammirato qualche quadro di bottega o una debole copia come originale. In questa occasione io mi permetto solo di notare che la forma tipo della mano e dell'orecchio, propria dei grandi maestri non solo si ritrova nei loro quadri in

differenza fra lo scolaro e il maestro. Nei quadri della sua epoca fiorentina, come nella Madonna di casa Tempi a Monaco, nella Madonna del Granduca a Palazzo Pitti, nella Madonna del cardellino negli Uffizi, in quella di lord Cowper a Panshanger, nel ritratto della Maddalena Doni, in quello della così detta *donna gravida*, a Palazzo Pitti, e così via, la palma della mano è larga e piatta, le dita corte e grosse sono ancora un po' mancanti di vita. La mano vi ha ancora un carattere, se così posso esprimermi, molto casalingo e borghese. Dopo il 1509, essendo Raffaello a Roma venuto maggiormente a contatto colle alte classi sociali, egli nobilita anche la mano, come nel suo cartone per la Scuola d'Atene nell'Ambrosiana di Milano, per giungere gradatamente alla mano elegante ed aristocratica della Madonna di casa d'Alba, della Madonna della Seggiola, della Galatea e così via. E come la mano, l'orecchio pure, nei quadri di Raffaello, la cui esecuzione è interamente sua, è sempre caratteristico e si distingue parimenti per la forma dell'orecchio dai quadri di Timoteo Viti, di P. Perugino, del Pinturicchio e di molti altri.

In base a queste osservazioni fatte a volo sul significato delle singole

genere, ma persino nei ritratti da loro fatti di persone viventi. In prova di ciò possono servire i seguenti esempi:

I. L'autoritratto di Fra Filippo nel quadro di questo all'Accademia fiorentina (mano e orecchio).

II. I ritratti del preteso Pico della Mirandola, n. 1154 degli Uffizi (mano) e di un orefice nella Galleria dei Principi Corsini a Firenze (mano) di Sandro Botticelli.

III. Il ritratto del Pandolfini sulla tavola d'altare di Filippino nella Badia di Firenze (mano e orecchio).

IV. Un ritratto maschile di Raffaellino del Garbo nella collezione di sir Henry Layard a Venezia (mano).

V. I ritratti di Navagero e di Beazzano nella Galleria Doria a Roma (orecchio); quello del papa Leone X e quello della Donna velata di Raffaello nel Palazzo Pitti (orecchio).

VI. I ritratti dei due monaci di Vallombrosa di P. Perugino nell'Accademia fiorentina (orecchio).

VII. I ritratti dei Gonzaga di Mantegna nella cosidetta Camera degli sposi nel Palazzo ducale di Mantova, come pure il ritratto d'un Cardinale, n. 9, nel Museo di Berlino (orecchio).

VIII. Il ritratto di Massimiliano Sforza sulla grande tavola di Bernardino dei Conti nella Galleria Brera (mano e orecchio).

IX. I ritratti di L. Lotto nella Galleria Brera, ad Hampton-Court, e nella Galleria del Belvedere a Vienna (mano).

X. Il ritratto d'un cavaliere di Malta del Giorgione, negli Uffizi (mano).

XI. Il ritratto di Andrea Doria nella Galleria Doria di Sebastiano del Piombo, della sua epoca michelangiolesca (mano).

XII. Il ritratto maschile di Girolamo Romanino, n. 32, della Galleria Tosi a Brescia (orecchio).

Questi esempii, ch'io potrei moltiplicare, dovrebbero bastare a meglio istruire i miei troppo precipitosi avversarii, se fosse possibile.

parti in generale e della mano in particolare nelle opere dei maestri del buon tempo, consideriamo ora più accuratamente le mani dei tre maestri fiorentini sunnominati, Fra Filippo, S. Botticelli e Filippino.

Fra Filippo ha plasmato la sua mano precisamente su quella di Fra Beato Angelico [1] e del Masaccio, suoi prototipi, e l'ha conservata sino alla fine della sua vita. Essa fu già criticata, come racconta il Vasari, [2] da suoi contemporanei. E in fatti essa non ha una bella forma, ma è tozza, pesante e male modellata; anche l'orecchio ha una forma rotonda, massiccia, e di solito sporgente. Per tali studii la città di Roma è certo troppo povera di opere del maestro; a chi però desidera meglio convincersi delle mie osservazioni, consiglio di andare a Firenze, dove troverà in quelle tre Gallerie una mezza dozzina di quadri di Fra Filippo. A Roma tuttavia si trovano due tavole di questo notevole maestro, una nella Galleria Doria Panfili, l'altra nella Galleria del Laterano. Nella prima è rappresentata l'Annunciazione. [3] La Vergine siede innanzi ad un leggio; in faccia a lei l'Arcangelo con un giglio in mano, il fondo messo a oro. Simili Annunciazioni di lui si veggono anche nella chiesa di San Lorenzo a Firenze e nella Pinacoteca di Monaco. Il quadro di Fra Filippo in Laterano è un trittico: nel mezzo l'Incoronazione di Maria, a destra due Santi Monaci olivetani, i quali raccomandano alla Madonna il committente del quadro, Carlo Marsuppini, in fondo tre angeli con istrumenti musicali; a sinistra due altri Santi Monaci, che parimente presentano alla madre di Dio un devoto mortale e le chiedono grazia per lui, con tre angeli pure nel fondo. Questa pittura ha molto sofferto dai ritocchi. Fu portata a Roma nel 1812 dal negoziante di quadri Baldeschi di Arezzo, e venduta al papa Gregorio XVI. Fuori dei suoi quadri di Roma e di Firenze e delle sue rinomate pitture di Prato e di Spoleto, mi sono note di lui soltanto due tavole coi quattro Padri della Chiesa nell'Accademia di Torino. [4]

Il Botticelli invece presenta la mano molto ossuta e, se così posso dire, ple-

[1] L'influenza del Beato Angelico sul giovane Fra Filippo non è forse in alcun luogo così manifesta quanto in un *tondo* di quest'ultimo nella collezione di sir Francis Cook a Richmond.

[2] Vedi Vasari (edizione Lemonnier), V, 120, " dove da Carlo Marsuppini gli fu detto che egli avvertisse alle mani che dipingeva, perchè molto le sue cose erano biasimate. "

[3] Non appartenendo ai quadri vincolati da legame fidecommissario, non figura più nella Galleria. *(N. d. T.).*

[4] Il signor direttore Bode (II, 572) mette sullo stesso livello all'incirca il bello e autentico quadro del Frate agli Uffizi (N. 1307) (del quale si trova una copia antica in casa dei principi Torlonia a Roma) e il quadretto della Madonna del Museo di Santa Maria Nuova a Firenze, mentre, nel parer mio, questo non può appartenere che alla sua scuola.

bea — mi perdonino questa espressione i signori democratici — le unghie sono larghe, quadrate a contorni duri e neri. Questa sua mano, e inoltre le sue gonfie narici, il suo panneggiamento mosso, a lunghe insolcature, infine la lucente trasparenza del suo colore, ove l'aureo rosso ciliegio è la nota dominante, mentre nei quadri di Fra Filippo l'azzurro chiaro e il grigio chiaro formano il tono fondamentale, permettono di distinguere facilmente anche pei semplici indizii materiali i quadri del Botticelli da quelli dei suoi imitatori.[1]

La mano di Filippino Lippi finalmente ha una forma di dita affatto particolare e non bella. L'attaccatura delle dita al metacarpo è indicata così bruscamente, che piuttosto che appartenersi intimamente l'una all'altra si direbbero quasi inserite a vite l'una sull'altra. Le dita sono lunghe, lignee e poco animate. E come la gamma dei colori in questi tre pittori affini è diversa, così si scostano l'uno dall'altro nei fondi, e persino la forma del nimbo o dell'aureola dei santi è differente. Il paesaggio di Fra Filippo e del suo scolaro Francesco Pesellino somiglia a quello dei suoi contemporanei e consiste, per lo più, come nei quadri del Beato Angelico, in una fila di colline a forma sferica od anche di rupi acuminate; il Botticelli all'incontro ha paesaggi ideali con roccie dentate e spesso anche insenature di fiume e di mare, profondamente scavate; Filippino Lippi studiava più direttamente sul vero i suoi fondi di paesaggio e ci presenta ordinariamente le campagne toscane a colline piantate di alberi. I suoi paesaggi inoltre sono di colore più oscuro di quelli del Botticelli. Un sentimento delicato della linea del paese lo possiede il suo scolaro Raffaellino di Bartolomeo del Garbo, i cui fondi sono meglio svolti e più fini, più caldamente intonati di quelli del maestro.

Opere dei tre summominati pittori si trovano bensì nelle Gallerie pubbliche di Roma, ma per conoscerle meglio si deve, come ho detto più sopra, trattenersi a Firenze. Di Filippino Lippi si veggono ancora a Roma i noti affreschi di Santa Maria sopra Minerva, che ai nostri giorni sotto gli occhi del Ministro della pubblica istruzione furono ristaurati, cioè sfigurati, nella maniera la più spietata, — precisamente come avvenne più tardi degli affreschi di Raffaello a Perugia, di quelli di Tiziano nella scuola del Santo a Padova e specialmente di quelli del Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova, sotto gli auspicii dell'ispettore generale G. B. Cavalcaselle.

[1] La maggior parte dei direttori di Gallerie, che sono abituati a seguire la tradizione o a determinare i quadri secondo la vaga impressione complessiva, sogliono tuttavia scambiare quasi sempre le opere della scuola od anche quelle degli imitatori del Botticelli, coi quadri originali del maestro.

I TOSCANI.

Dopo questa introduzione che al lettore forse sarà sembrata eccessivamente lunga, passiamo alla rassegna dei singoli quadri della Galleria Borghese, e poichè il tondo segnato col numero 348 (sala VIII, del piano superiore) è attribuito a Sandro Botticelli, cioè ad un fiorentino, così prima di rivolgerci ad altro guardiamo le opere dei Toscani contenute in queste sale.

ALESSANDRO BOTTICELLI.

Alessandro Botticelli è da considerarsi come scolaro di Fra Filippo Lippi e fu certo nella seconda metà del secolo XV uno dei più geniali e caratteristici artisti italiani (1446-1510). Il tondo a lui attribuito rappresenta la Vergine e il bambino Gesù, con angeli ai lati. La composizione, e forse anche il cartone di questa pittura appartiene verosimilmente al maestro stesso, ma l'esecuzione può essere attribuita solo ad uno dei suoi aiuti. Manca in questo tondo non solo la peculiare vivezza insita all' autore, ma anche quella trasparenza del colore, che segnala le opere del Botticelli sopra quelle dei molti suoi imitatori. E infatti per quanto noi vediamo qui la forma della sua mano, colle non belle, ossute dita e colle unghie quadrate contornate in nero, pure a questa mano manca la vita, ed i capelli sono trattati senza spirito. Un confronto di questa pittura col magnifico tondo della Galleria degli Uffizi dovrebbe di leggieri convincere della verità della mia osservazione chiunque sa vedere. [1]) S'intende da sè che, come Mefistofele dice allo scolaro, " ognuno impara soltanto quel ch'è capace d'imparare. "

Ad eccezione degli eccellenti affreschi della cappella Sistina, e di una bellissima Madonna in possesso del principe Mario Chigi (Vergine col bambino, al quale un angelo porge delle spighe di frumento), non si trova in Roma, almeno per quanto mi è noto, nessun' altra opera autentica di questo energico fiorentino. Tanto il quadretto della Vergine col bambino Gesù nudo sulle braccia, nell' ultima sala della Galleria Colonna, [2]) quanto la piccola Annun-

1) I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 425) e il direttore Bode (II, 580) tengono invece anche questa pittura per un'opera originale.

2) Nell' ultima sala della galleria Colonna si trova un quadretto, in cui è rappresentato San Giacomo, che ivi stranamente si vorrebbe di Melozzo da Forlì. O io m' inganno, o quella pittura non è che una copia fatta da un debole pittore d'oltr' alpe da una figura di santo della scuola del Botticelli. Si considerino, fra gli altri indizi, le pieghe uncinate del mantello, da vero oltramontano. (†)

ciazione della Galleria Barberini sono certamente soltanto deboli produzioni della scuola. (†)

Ponendo mente alla circostanza che tanti quadri di scuòla e lavori di più o meno felici imitatori del grande maestro sono a lui stesso attribuiti, io prego i miei volonterosi amici di non biasimarmi se in questa occasione, per loro ammaestramento, mi permetto di citare un paio di dozzine di tali opere ibride, che anche in Italia sono presentate alla gente come quadri originali del Botticelli, e da indigeni e stranieri scrittori, illuminati o meno, come tali sono accettate. Soltanto con questi particolareggiati confronti i principianti nella scienza dell'arte col tempo si troveranno in grado di meglio conoscere questo artista così pieno di vita, così energico e pur così amabile, di apprezzarlo degnamente e di distinguere le sue opere genuine da quelle a torto attribuitegli.

Secondo la mia convinzione sono falsamente attribuiti al Botticelli i seguenti quadri:

Nella Galleria degli Uffizi.

1. Una Figura allegorica, N. 1299. (Crowe e Cavalcaselle, II, 417). (†)

2. L'Annunciazione, N. 1316, da uno schizzo (?) del maestro. (†)

3. La Vergine, che porge al bambino Gesù una melagrana, N. 1303. Il signor dottor W. Bode, nel *Cicerone,* la dà, come si è già visto, per un'opera giovanile del Botticelli (II, 579; id. 6ª ediz. 569). Nè la forma della mano, nè quella dell'orecchio sono del maestro, inoltre il corpo del Bambino è troppo debolmente modellato, e l'espressione e il movimento della Madonna e del Bambino sono troppo mancanti d'anima. (†)

Nel Palazzo Pitti.

4. La Vergine circondata da angeli, N. 348. (†) (Crowe e Cavalcaselle, II, 424).

5. Il cosidetto ritratto della bella (?) Simonetta (?) (†) (Crowe e Cavalcaselle, II, 421 e il direttore Bode). Il signor Bode trova del resto con ragione che questo ritratto non è dotato di grandi attrattive.

6. La Sacra Famiglia, N. 357. (†) (Crowe e Cavalcaselle, II, 424).

Nell'Accademia di Belle Arti pure a Firenze.

7. I tre Arcangeli con Tobia. (Vasari, V 111, 2). [1] (†)

8. La Madonna in trono coi Santi Cosma e Damiano; (Vasari, V, 123). (†)

[1] Questo insignificante quadro dalla chiesa di Santo Spirito pervenne all'Accademia col nome del Botticelli e vi fu battezzato col nome d'Antonio del Pollajuolo, quindi dai signori Crowe e Cavalcaselle presentato come opera dei fratelli Pietro e A. Pollajuolo. Recentemente tuttavia il signor direttore W. Bode di Berlino insorse contro questo battesimo con vivace risolutezza e dichiarò il quadro opera eminente *del suo Andrea del Verrocchio,* anzi lo raccomandò alla nostra

In una sala dell'Istituto femminile " La Quiete "
presso Castello fuori Firenze (già nell'oratorio di San Jacopo di Ripoli.

9. L'Incoronazione della Vergine in presenza di molti Santi. (†) Nell'edizione del *Cicerone* dell'anno 1879 (pag. 545) anche il signor direttor Bode accettò questo quadro per opera originale del Botticelli; ma nella edizione successiva il dotto berlinese seguì con mia grande soddisfazione il Lermolieff, presentandolo soltanto come opera della scuola (580; id. ed. 6ª 570), mentre i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 424) lo definirono persino una " careful production of Botticelli's fine time. "

10. Nella chiesa di San Felice, al primo altare a sinistra: tavola coi Santi Antonio, Rocco e Caterina, di uno scolaro del Botticelli ch'ebbe a sentire l'influenza di Filippino Lippi, ma certamente non di quest'ultimo, come crede il signor direttore Bode. (II, 581; id. ed. 6ª 572). (†)

Nell'oratorio di Sant'Ansano presso Fiesole.

11. Quattro piccole tavole dichiarate dagli editori del Vasari (V, 124) quadri indubbii del Botticelli. (†)

specialissima ammirazione, *come una delle più notevoli tavole del quattrocento.* Io mi guarderò bene dal sollevare obbiezioni contro l'estetico apprezzamento del dotto berlinese, e ciò tanto più da che egli mi rimprovera " di non sapere avvertire affatto gl'indizii esteriori, e l'intrinseca portata del valore artistico nelle opere d'arte ". Mi sia tuttavia permesso di osservare contro il nuovo battesimo, che in questo quadro le forme non corrispondono a quelle che ci si affacciano tanto nelle sculture, quanto nel *Battesimo di Cristo,* non che nelle altre pitture di Berlino e di Londra, da lui giudicate del *suo* Andrea del Verrocchio.

Quanto al fatto, al quale il signor dottor Bode pare dia tanto peso, che cioè tanto nel *Battesimo di Cristo,* quanto in questa pittura sia adoperata la vernice di *vendracca,* il dotto berlinese potrebbe trovare se avesse voglia e tempo di fare tali confronti, lo stesso colore in altre pitture dei fiorentini contemporanei, per esempio in quelle della scuola di S. Botticelli. Non contento però di rivendicare al Verrocchio questo insignificantissimo prodotto artistico, il signor direttore Bode crede di aver scoperto nell'accademia fiorentina un altro dipinto singolare del suo Verrocchio, di epoca anteriore. Questo dipinto, eseguito tutto a tempera, porta il numero 26 e presenta parimenti Tobia in viaggio coll'arcangelo. Ogni amico dell'arte, spoglio di pregiudizii, può da sè stesso decidere se in grazia della semplice *impronta spirituale* sia permesso attribuire in tutta serietà ad un maestro del valore del Verrocchio un lavoro di simile fiacchezza. Colla stessa conoscenza di causa, il comitato fiorentino per la conservazione delle patrie opere d'arte, composto quasi tutto di pittori, fece tirar fuori dal deposito della Galleria degli Uffizii la debole opera di bottega d'un artista toscano della seconda metà del secolo XV per presentarla al pubblico sotto il N. 1335 come opera di A. del Verrocchio. Anche questo battesimo può essere stato suggerito dai muscoli del braccio, foggiati a guisa di un mazzo di rapanelli e forse anche dalla vernice di vendracca. Quanto più prudente sarebbe stato in questo caso lo starsene al giudizio dei predecessori e lasciar riposare tranquillamente nei depositi i quadri che furono già ritenuti indegni di essere esposti al pubblico!

Nella Galleria Corsini a Firenze.

12. Tondo con la Madonna circondata da angeli (Crowe e Cavalcaselle, II, 578) e parimenti dal direttore Bode preso per opera di mano del Botticelli (II, 580; id. 6ª 570). (†) Nella stessa collezione si trova inoltre un'opera veramente autentica,

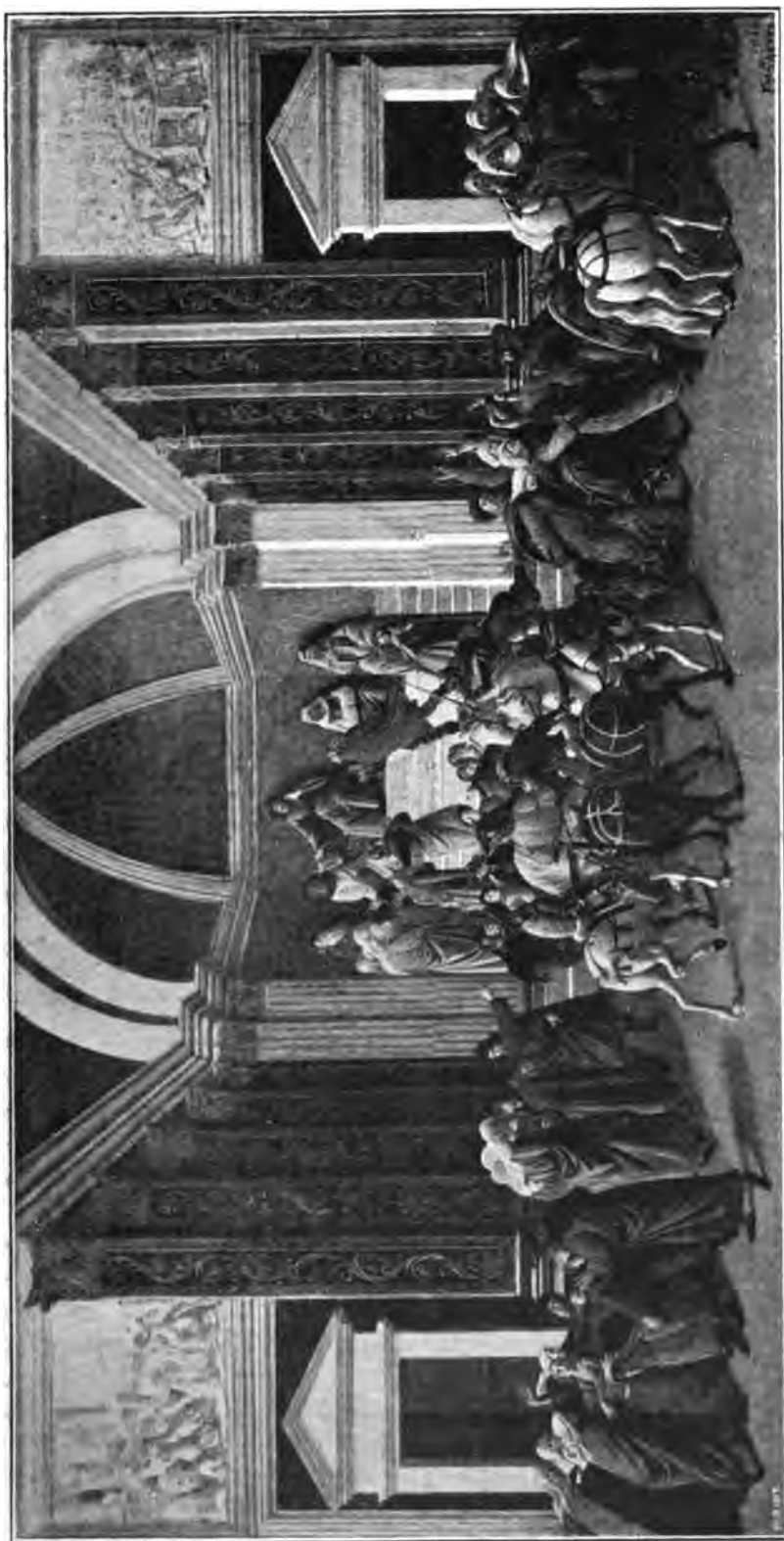
Tondo del *Botticelli* agli Uffizi.

quantunque molto ristaurata, del Botticelli; è il ritratto di un orefice, non dissimile da quello di uno scultore di medaglie, molto sfigurato, agli Uffizi. (N. 1154). (†)

Nella Galleria di Torino.

13. I tre arcangeli con Tobia, N. 98. (†)

14. La Vergine col bambino Gesù, il piccolo San Giovanni ed un angelo, N. 99. (†).

15. Quadro allegorico rappresentante *Il trionfo della Castità,* N. 369 (Crowe

Storia di Virginia Romana, di *Sandro Botticelli* (Galleria Morelli in Bergamo).

e Cavalcaselle, II, 426); l'amore legato ricorda Filippino, la schiera delle vergini che segue il carro di trionfo, piuttosto il Botticelli. [1]

Nella collezione Poldi-Pezzoli di Milano.

16. La Pietà. (†)

Questa collezione possiede del resto un' opera autentica del Botticelli in una Madonna, pur troppo soverchiamente ristaurata. Troviamo inoltre a Milano un' altra Madonna del maestro sommamente preziosa nell'Ambrosiana, e nella collezione del signor Giovanni Morelli tre opere autentiche di Sandro: la storia di *Virginia* romana, [2] un *Salvator mundi* e finalmente il ritratto originale di Giuliano de' Medici, del quale il principe Strozzi di Firenze possiede una copia della scuola. [3]

Ma basti per ora degl'imitatori del Botticelli, le cui opere, buone e cattive, sono raccomandate alla gente sotto il nome del maestro, nei cataloghi, non meno che nelle guide dalle copertine rosse o brune. Qui vorrei soltanto additare ai miei giovani amici alcuni disegni del maestro per lo studio della maniera di esprimersi e di rappresentare, proprio di questo grande artista.

Nella Galleria degli Uffizi.

Cornice 41: San Giovanni Battista, a penna, acquerello e biacca.

Cornice 43: San Gerolamo, alla punta d'argento e biacca.

Nella collezione del signor John Malcolm a Londra (ora al British Museum).

Una figura femminile allegorica con putti (Braun B. art. N. 21) a rubrica. Da questo disegno uno scolaro del Botticelli dipinse il noto quadro che dalla collezione del signor Reiset passò in quella del duca d'Aumale. Crowe e Cavalcaselle (II, 429) danno anche questo quadro al maestro in persona.

1) Dello stesso maestro fiorentino, che vuol essere stato un condiscepolo di Filippino, il marchese Adorno di Genova possiede altri quattro quadretti; un sesto quadro, rappresentante *La lotta tra l'Amore e la Castità,* fu acquistato non è gran tempo dalla National Gallery di Londra. Questi sei quadri devono aver composto una serie da servire quindi da ornamento a qualche mobile. Il direttor Bode dà questi quadri al Botticelli (II, 579); (nella 6ª ed. 570 riconosce che non sono di mano sua). *(N. d. T.).*

2) Questo quadro potrebbe forse essere uno di quelli, che, come il Vasari informa, il maestro dipinse per Giovanni Vespucci *con molte* figure vivissime e belle. La lunga tavola conta infatti una cinquantina di figure, delle quali non si vorrebbe perderne una sola, tanto sono tutte con fuoco sentite e condotte con amore. Poche opere mettono in luce accanto ai difetti le eminenti qualità artistiche del Botticelli al pari di questa tragedia, maestrevolmente rappresentata. *

3) Tutte le opere d'arte della principesca famiglia Strozzi furono vendute dalla vedova. Il ritratto di Giuliano passò al Museo di Berlino.

* Quale riscontro alla medesima si può considerare una *Morte di Lucrezia*, presso lord Ashburnham di Londra, ora passata in America. — Come si può rilevare dai Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli, la sua raccolta ora è tutta esposta all'Accademia Carrara a Bergamo. *(N. d. T.)*

LORENZO DI CREDI.

Sotto il N. 433 troviamo rappresentato nella Galleria del principe Borghese un giovane contemporaneo di Sandro Botticelli, cioè Lorenzo di Credi, che vorrei chiamare il Carlin Dolce del secolo XV.[1] (Lorenzo di Credi nacque a Firenze nel 1459 ed ivi morì nel 1537). Fu come artista agli antipodi del Botticelli. Dopo l'apparizione dei tondi in terra cotta di Luca della Robbia pare fosse venuta in voga a Firenze specialmente questa forma anche per le opere di pittura. In quella indicata è rappresentata la Vergine Maria che tiene sulle ginocchia il divino Bambino. Il piccolo Gesù siede sopra un cuscino e benedice colla destra il San Giovannino, mentre colla sinistra tiene un frutto. Nel fondo, paesaggio. Sopra un ripiano a destra della Vergine il coscienzioso Lorenzo si procurò la soddisfazione di dipingere con diligenza da miniatore e con grande arte alcuni fiori, in un bicchiere, imitando la natura così fedelmente e con tanta finitezza quanta l'avrebbe potuta spiegare un fiammingo.[2] Questo quadro che, nel mio parere, è da contare tra le più perfette opere di Lorenzo, è dipinto a tempera, e deve essere stato fatto nell'ultimo decennio del secolo XV. I colori sono molto chiari, il modellato del bambino ricorda il putto del Verrocchio nella corte del Palazzo Vecchio in Firenze, come pure i putti di un disegno a

[1] Si avverte che gli esemplari fotografici da servire alle riproduzioni grafiche dei quadri della Galleria Borghese in questo volume provengono tutti dalla raccolta pubblicata dalla ditta Domenico Anderson di Roma. *(N. d. T.).*

[1] Secondo il Vasari anche Leonardo da Vinci avrebbe introdotto in un quadro della sua giovinezza rappresentante la Madonna, un simile bicchiere con fiori (Vasari ed. Le Monnier VII 17), " *fece poi Leonardo una Nostra Donna in un quadro, ch'era appresso Papa Clemente VII, molto eccellente e fra l'altre cose, che v'eran fatte, contraffece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove oltre le meraviglie della vivezza, aveva imitato la rugiada dell' acqua sopra, sì che pareva più viva che la vivezza.* " Il Vasari, come si vede, descrive il quadro per averne sentito parlare e non sarebbe quindi impossibile ch' egli intendesse di parlare di questo quadro della Galleria Borghese, il quale in tal caso già in allora sarebbe stato considerato come lavoro di Leonardo e come tale lodato. Perciò non è da meravigliarsi che il dotto bibliotecario Amoretti lo abbia citato con questa paternità nella sua monografia su Leonardo (*Memorie storiche su la vita, gli studii e le opere di Leonardo da Vinci, scritte da Carlo Amoretti.* Milano, 1804); nè che gli editori fiorentini del Vasari (VII, 17) abbiano anche in questo caso seguito volentieri le pedate altrui.

Quanto spesso torna alla memoria a proposito di libri d'arte quella parabola, che l'ottimo vecchio Bruegel ha così squisitamente rappresentata nel suo quadro del Museo di Napoli!

Madonna col Bambino e San Giovanni, di *Lorenzo di Credi* (Galleria Borghese).

penna autentico del Verrocchio, al Louvre, esposto in un mobile a ventaglio della sala X. (†) Nella sua gioventù Lorenzo deve avere atteso più all'arte plastica, ossia del modellare, che alla pittura. E così il suo maestro Verrocchio potè nelle sue ultime volontà rivolgere alla Signoria di Venezia la preghiera di affidare al suo aiuto Lorenzo il compimento del suo monumento al Colleoni.

In questa medesima sala, sotto il numero 439, si vede un altro piccolo

La natività del Bambino, attribuita alla scuola del *Verrocchio* (Galleria Borghese).

tondo, dato parimenti nel catalogo per opera di Lorenzo di Credi, mentre il signor Jansen nella sua monografia sul Sodoma credette bene di assegnarlo a questo pittore. Rappresenta la Vergine e San Giuseppe inginocchiati innanzi al Bambino, giacente sopra un cuscino in terra.

Se si paragonano i due quadri, si riconoscerà senza molta fatica che, mentre il concetto e il disegno ricordano infatti Lorenzo, la gradazione dei colori è molto più profonda di quella di Lorenzo di Credi e richiama piuttosto

il Botticelli e il Signorelli. Nè la forma dell'orecchio e della mano, nè le pieghe rispondono alle forme che siamo soliti a vedere nei quadri autentici di Lorenzo di Credi.

Anche la luce acuta lungo la linea del naso, sul labbro superiore ed altrove mi pare caratteristica per questo pittore. Luci acute come queste non si trovano in nessuna pittura di Lorenzo. L'accordo dei colori e le pieghe longitudinali richiamano forse più il Signorelli che il Botticelli, ma la posizione delle pieghe è all'incirca quella del Botticelli: tutto il resto, principalmente il paesaggio, accenna a Lorenzo.

Vorremmo quindi aggiudicare questo eccellente quadro ad un abile pittore fiorentino, il quale, dopo esser stato verosimilmente a scuola dal Botticelli, si sarà di poi accostato strettamente a Lorenzo e verosimilmente avrà pure lavorato nella bottega di costui: noi ci rallegriamo che i signori Crowe e Cavalcaselle, se abbiamo bene compreso, abbiano espresso analogo giudizio (III, 142)[1].

Di quest'ultimo maestro, che vogliamo chiamare Tommaso, dal Vasari nominato come scolaro di Lorenzo di Credi, troviamo altre opere buone e mediocri, parimenti sotto il nome di Lorenzo di Credi, nella Galleria Pitti N. 354; nel palazzo del cav. Giuntini a Firenze; (†) nelle gallerie di Modena sotto il nome di Lippo fiorentino, N. 43; (†), in casa dei fratelli Prinetti-Esengrini a Milano; (†) nelle collezioni dei signori dottor Gustavo Frizzoni e Giovanni Morelli.

Di Lorenzo di Credi non mi è capitato sott'occhio nulla di autentico nelle altre Gallerie di Roma, eccetto un quadro d'epoca tarda del maestro, nella Galleria Capitolina. La Galleria del palazzo Colonna possiede bensì un quadretto rappresentante la Vergine che tiene in grembo il Bambino ignudo e gli porge delle fragole, il quale quadretto ivi è semplicemente attribuito ad un Lippo (?) e da uno scrittore tedesco (*Mündler, Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone,* 4) qualificato per vaga opera del nostro Lorenzo di Credi. Nel mio parere questo quadro appartiene piuttosto ad un imitatore di Lorenzo, e, come presumo, ad un fiammingo, e probabilmente allo stesso o almeno ad un contemporaneo di quel pittore al quale con precipitazione pari all'ingenuità pel passato era stato dato il nome di Leonardo nella Galleria di Dresda.

[1] Il signor direttore Bode all'incontro (II, 585; nella ediz. 6.ª 576) dà ragione al catalogo della Galleria Borghese, perchè egli dichiara opera di Lorenzo di Credi questo quadro, che pel colorito gli ricorda a metà Leonardo e a metà il Signorelli.

I migliori quadri di Lorenzo di Credi si veggono nelle gallerie degli Uffizi e dell'Accademia fiorentina, come anche nella pinacoteca di Torino, N. 356 B, e nel Louvre, N. 156. Anche nella chiesa dell'Olivella in Palermo si trova sotto il nome di Raffaello un quadretto della Madonna, di Lorenzo di Credi. (†)

Prego i miei giovani amici di voler considerare in questo bel quadro della Galleria Borghese tanto il paesaggio quanto le forme proprie dell'orecchio e della mano, colla piegatura rigida delle dita, quasi sempre ricorrente in questo maestro, perchè queste proprietà sono molto caratteristiche in lui e si ripetono quindi in tutte le sue opere genuine. Agli Uffizi potranno allora convincersi che il quadro della Madonna ivi attribuito a Lorenzo (N. 1287), non a lui ma deve appartenere ad uno dei suoi aiuti od imitatori, che si valse del cartone del maestro. [1] (†)

Il direttor Bode loda appunto questo quadro (II, 585; id. ed. 6.ª 576). I colori del paesaggio non sono quelli di Lorenzo di Credi, nè le forme della mano e dell'orecchio corrispondono in questo debole quadro a quelle di Lorenzo; inoltre i volti son deficienti di vita e d'espressione.

1) Oltre le pitture di Lorenzo raccomando allo studio dei cultori dell'arte parecchi dei suoi disegni giunti sino a noi, fra gli altri il cartone dell'Accademia fiorentina, ora agli Uffizi. Quivi vedasi Cornice 125, N. 476; i disegni a matita rossa del Louvre (Catalogo Reiset: N. 199, 200, 202: sul foglio 200 la forma dell'orecchio del maestro è dato in modo specialmente evidente): vedasi inoltre il disegno a penna nel Museo britannico (Br. 26), nonchè il ritratto d'un vecchio che va nella collezione di Chatsworth sotto il nome di Daniele di Volterra (Br. 30); quest'ultimo eccellente disegno, pel quale pure si vede la forma caratteristica dell'orecchio proprio del maestro, rappresenta, se non m'inganno, la testa dello scultore Mino da Fiesole, morto nel 1484. Si confronti questo ritratto coll'immagine di Mino, ch'è preposta alla sua biografia nell'opera del Vasari.

Luca Signorelli.

Del grande ed elevato Luca Signorelli, di questo precursore di Michelangelo non trovai nelle gallerie di Roma, oltre l'affresco della cappella Sistina, che due piccoli quadri. Nel frattempo uno di essi, che era in casa Patrizi, fu venduto all'estero con tutte le altre cose d'arte di questa famiglia, l'altro, una *Sacra Famiglia*, si trova sempre nel casino Rospigliosi. Il primo era un tondo rappresentante la *Visitazione* di Maria; a sinistra sta San Zaccaria col piccolo Giovanni in braccio, a destra San Giuseppe tiene il bambino Gesù sulle ginocchia; segnato LUCAS SIGNORELLUS DE CORTONA. Appartiene all'epoca più tarda del pittore.[1]

Certe tavole alte e strette con figure di Sante, che nella galleria del Laterano sono attribuite parte al Signorelli, parte alla scuola di Murano, sono, io credo, di mano di Cola dell'Amatrice (†), selvatico e rozzo pittore da riportarsi alla postuma fioritura della scuola di Carlo Crivelli, sorta nel territorio di Ascoli.

A quelli fra i miei giovani amici che avessero voglia di conoscere vie meglio il grande maestro Luca Signorelli, io consiglierei di studiare prima di tutto la sua serie di affreschi nel Duomo di Orvieto. In nessun altro luogo, pare a me, l'arte nel secolo XV ha potuto ispirare alle figure umane tanta passione, ed una così prepotente forza di volontà e d'azione, quanto in alcune di quelle poderose figure che Luca ha fissato sul muro ad Orvieto. Opere buone del Signorelli sono inoltre la sua grande tavola d'altare nella Sagrestia del Duomo di Perugia, e il suo stendardo da *Processione* nel Palazzo municipale di Borgo San Sepolcro. Anche a Cortona, ad Urbino ed a Volterra s'incontrano opere caratteristiche del nostro maestro. Nell'Accademia fiorentina si vede una grande tavola d'altare di lui, come pure una predella, e negli Uffizi alcuni quadri da cavalletto ottimi, e parimente una predella; la Galleria Pitti possiede pure un quadretto del Signorelli, e si trovano a Brera a Milano due opere giovanili di lui molto interessanti: la *Flagellazione* di Cristo ed una *Madonna* col bambino Gesù; un ritratto d'uomo nella collezione Torrigiani a Firenze, e nella stessa città alcune eccellenti *Madonne* nelle gallerie Ginori e Corsini non voglion essere scordate. Anche nel Signorelli, come in tutti i grandi maestri, la forma della mano e dell'orecchio, ed il paesaggio sono molto caratteristici.[2]

[1] Questo quadretto fu acquistato dal Museo di Berlino.

[2] Chi vuol studiare le forme della mano e dell'orecchio caratteristiche del maestro osservi per esempio il quadro N. 1291 della Galleria degli Uffizi.

I disegni del Signorelli si trovano in tutte le notevoli gallerie d'Europa: parecchi agli Uffizi (Cornice 459, N. 1246-1250); il Louvre non possiede meno di sette fogli di Luca (N. 340, 347, Br. 140, 141); all'incontro il disegno regalato dal defunto Moris Moore, pure al Louvre, non è che una copia grossolana, anzi una falsificazione. Nel Museo britannico a Londra vidi pure tre buoni disegni di lui (vol. 32) e la biblioteca di Windsor Castle possiede un foglio del Signorelli sotto il nome di Masaccio. (†)

Quasi tutti i disegni del Signorelli sono gettati giù col carbone; talvolta adopera tanto la matita nera quanto la rossa. Da tutti questi disegni mi pare risulti, che Antonio Pollajuolo abbia avuto sopra di lui una più forte influenza di quanto sinora era ammesso; e si ha di ciò una prova nei due disegni di Adamo ed Eva, di A. del Pollajuolo agli Uffizi (†), i quali sono attribuiti al Signorelli.

Girolamo Genga.

A Girolamo Genga, ch'ebbe la mala ventura di divenire scolaro ed aiuto del Signorelli, accadde ciò che più tardi avvenne a tutti gli scolari o piuttosto imitatori di Michelangelo; egli fu la caricatura del suo prototipo. E che sarebbe stato della natura suscettibile e impressionabile del giovane Raffaello, se egli come molti suoi malaccorti biografi vorrebbero farci credere, fosse capitato sotto l'inflessibile, ferrea direzione del Signorelli anzichè del dolce, grazioso Timoteo Viti? A questa domanda l'esempio di Girolamo Genga dà una risposta assai istruttiva. Anch'egli era di Urbino ed era certo uno studioso, dotato delle migliori disposizioni. E non ostante si tenga presente quando si guardano i suoi quadri, quel ch'è avvenuto di lui sotto l'opprimente influenza del suo grande maestro. Nella sua opera giovanile: *Il martirio di San Sebastiano* (†) (N. 1182) che nella Galleria degli Uffizi è esposta come lavoro d'autore ignoto, e dai signori Crowe e Cavalcaselle (III, 370) è attribuito a Domenico ed Orazio Alfani, e a me pare lavoro giovanile (del 1498-1499 circa) di Gerolamo Genga, in questo quadro, dico, l'imitazione o meglio la contraffazione del Signorelli incomincia appena ad essere riconoscibile. Tanto più spiccatamente ci colpisce nelle sue pitture e nei suoi disegni posteriori. Voglio addurne qui alcuni esempii:

I. I due affreschi dell'Accademia di Siena, che provengono dal palazzo Petrucci e portano i numeri 224 e 225. In uno è rappresentato *Enea col padre*

Anchise, nell'altro il *Riscatto dei prigionieri*. La composizione di questi quadri deve essere bensì rivendicata al Signorelli, ma l'esecuzione è incontrastabilmente dello scolaro ed aiuto, il Genga.[1] Un piccolo acquerello del Genga pel *Riscatto dei prigionieri* si trova sotto il nome di Jacopo Francia nella Galleria di Lilla (†) (Br. 102). Nella stessa raccolta, e questa volta sotto il nome di Giulio Romano, troviamo un altro disegno del Genga (Br. 133), sul quale è rappresentata a penna la *Continenza di Scipione*. (†)

La Galleria di Siena possiede inoltre sotto il nome di Girolamo del Pacchia (N. 31)[2] una *Madonna*, ch'io tengo parimente per opera del Genga, (†) come l'altra *Madonna* ivi pure (N. 38.), la quale dal Catalogo è posta nella Scuola fiorentina. (†) Nella Galleria di Lilla troviamo pure sotto la denominazione: *Ecole italienne primitive*, un'opera del Genga. In essa è rappresentata la *Madonna* inginocchiata in atto d'adorazione innanzi al bambino Gesù, tenuto da San Giuseppe. Il piccolo Gesù abbraccia il San Giovannino: a destra due pastori. (†) Nell'opera del Duomo di Siena si trova una grande *Risurrezione* di Cristo, ch'era una volta una tenda da organo e che fu eseguita dal Genga nell'anno 1510. Alcuni scrittori scambiarono in questo quadro il Genga col Sodoma, *un qui pro quo*, il quale è toccato al Genga anche pel suo ritratto d'uomo nella Galleria Pitti (N. 382).[3] Mi sia concesso inoltre di ricordare qui l'opera più celebrata di Girolamo Genga, ch'egli dipinse intorno al 1517-18, per l'altare principale della chiesa di Sant'Agostino a Cesena, e che adesso è esposta nella Galleria di Brera. La predella relativa si trova nella Galleria civica di Bergamo e il disegno agli Uffizi sotto il nome di Raffaello. (Philpot, N. 2610). Il grande foglio a rubrica del quadro di Brera tuttavia è in possesso del Louvre (Br. 223). Un altro disegno a matita assai caratteristico lo trovai anni fa, sotto un nome parimente più imponente, nella interessante raccolta del signor Heseltine a Londra. Esso rappresenta la *Madonna* col bambino e il piccolo San Giovanni.

Ed ora basta di questo pittore così altamente encomiato dal suo amico

[1] Il direttor Bode vuole invece che sieno lavori di mano del Signorelli (II, 603; nella ed. 6.ª, 572), tuttavia li dà come eseguiti dal Genga. Anche la *Santa Barbara* della collezione Poldi-Pezzoli appartiene ad uno scolaro e non al Signorelli, come la *Santa Maria Maddalena* sotto la croce con un paesaggio dirupato, nella Galleria dell'Accademia di Firenze. (†)

[2] Questo pittore senese deve certamente aver subito l'influsso prima del Genga, poi dell'Albertinelli, e più tardi specialmente del Sodoma. Il Del Pacchia viene dal suo canto scambiato spesso con Andrea del Brescianino come, per esempio, nel quadro di quest'ultimo, n. 115, della Galleria di Torino. (†)

[3] In quella collezione si dà al Genga la Sacra famiglia (N. 349), che a me pare una copia antica tratta da Filippino Lippi, e in ogni caso nulla ha a che fare col Genga. (†)

Vasari, e che, grazie al suo maestro, prima di tutti gli altri artisti italiani annuncia la iniziata decadenza dell'arte.

Ritorniamo dopo questa digressione alla rassegna dei Fiorentini.

Di quella scuola del secolo XV, la quale da Paolo Uccello e più tardi da Domenico veneziano venne influenzata ed è specialmente rappresentata da Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo, Mainardi e Granacci, non mi si è offerta nelle collezioni romane alcuna opera ragguardevole. [1]

Veniamo a parlare ora d'un quadro che porta il numero 3 e che fu attribuito a Paride Alfani di Perugia. Nel parere mio questa pittura molto guasta si deve ascrivere con maggiore verosimiglianza al Franciabigio. (†)

Fra i pittori fiorentini del primo decennio del secolo XVI ve ne sono parecchi, come Franciabigio, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci, Ridolfo del Ghirlandajo, ed altri, le cui opere nei cataloghi delle Gallerie e nei libri del pari sono molto spesso scambiate fra loro. Ciò è molto perdonabile, perchè quegli artisti non avevano una forte impronta caratteristica, ma, come suole avvenire nelle mezze nature, si accostavano ora a questo ora a quel maestro eminente e imitavano il loro stile cercando di appropriarselo. Con uno studio sincero delle loro maniere e difetti abituali che li segnalano, si dovrebbe, mi pare, giungere a distinguere l'uno dall'altro anche questi artisti ibridi nelle opere loro. Anche questo studio subordinato ha la sua attrattiva, perchè acuisce l'occhio e così compensa la fatica che vi s'impiega. Se l'ottimo O. Mündler vide in questo quadro (N. 3) la mano del Bugiardini, egli procedette almeno con logica severa, poichè dichiarò opera dello stesso pittore anche l'*Annunciazione* della Galleria di Torino, non che la cosidetta *Madonna del Pozzo* della Tribuna degli Uffizi. [2] Ora stimo bensì che i quadri suindicati appartengano certamente ad uno stesso maestro, ma vorrei sostituire al nome del Bugiardini quello del Franciabigio.

[1] Le due tavole oblunghe della Galleria Colonna, ivi assegnate a Dom. Ghirlandajo, non sono certamente di lui, ma della sua scuola. Il signor direttore W. Bode (II, 586; id. 6.ª, 577) le attribuisce a Pier di Cosimo.

[2] Il signor direttor Bode (II, 682) all'incontro dà la *Madonna del Pozzo* a Rodolfo del Ghirlandajo. Nella 6.ª ediz., 678, propende per G. Bugiardini.

GIULIANO BUGIARDINI.

Di Giuliano Bugiardini, per quanto io sappia, tre quadri soli sono tuttora conservati nelle Gallerie di Roma aperte al pubblico: uno, segnato col suo nome: IVLIANI FLORENTINI OPVS e dal ristauro molto malmenato, nel palazzo Colonna (I Sala); l'altro colla falsa segnatura di Andrea del Sarto nella Galleria Corsini (III sala, n. 9).[1] La terza opera di Giuliano (?) è collocata nella ottava sala di questa Galleria Borghese sotto la denominazione di Scuola di Raffaello, n. 336. Rappresenta la *Madonna* con Gesù bambino e il piccolo San Giovanni.

Il Bugiardini, del quale si trovano tre opere buone nella Pinacoteca di Bologna,[2] e un San Giovanni Battista segnato col suo nome nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, ha fra altre cose, una qualità di colore più fluido di quelli del Franciabigio, il suo incarnato ha meno smalto delle pitture di quest'ultimo. Per lungo tempo il Bugiardini fu nella bottega e sotto l'influenza dell'Albertinelli e lo imitò: della qual cosa possiamo convincerci all'evidenza in una *Sacra famiglia*, n, 106, della Galleria di Torino.

FRANCIABIGIO.

Franciabigio, nato nel 1482, morto nel 1525, secondo il Vasari deve essersi attenuto dapprima a Mariotto Albertinelli, come fu il caso del Bugiardini. Se non m'inganno tuttavia, deve avere passato una parte dei suoi anni di studio nelle botteghe del Granacci e di Pier di Cosimo. Lo attesta tutta la sua maniera di comporre, il suo modo di disporre le pieghe e i suoi paesaggi nel fondo, i quali ultimi ricordano quelli di Pier di Cosimo. Poi si accostò certamente ad Andrea del Sarto, già suo condiscepolo sotto Pier di Cosimo, e questo contatto si manifesta specialmente nelle opere dei suoi ultimi anni. Ai primi quadri del Franciabigio, dipinti sotto l'influenza dell'Albertinelli, appartengono

[1] Nella Biblioteca dello stesso palazzo si è conservato per un caso fortunato lo schizzo (ora esposto) fatto alla prima, che Michelangelo, come racconta il Vasari, per trarre l'amico Giuliano dall'imbarazzo, compose pel quadro di questo della Cappella Rucellai nella chiesa di Santa Maria Novella, rappresentante il *Martirio di Santa Caterina.*

[2] *Madonna* col nome del pittore; *Madonna col Bambino e Santi*, pure col nome del pittore; *San Giovanni Battista*, senza nome.

fra altri, l'*Annunciazione* a Torino, già nominata, la tavola d'altare ch'egli dipinse per la chiesa di San Giobbe a Firenze e che adesso si trova sotto il N. 6 nella seconda sala degli Uffizi; inoltre la piccola *Calunnia d'Apelle* (N. 427) della Galleria Pitti; finalmente il quadro di questa Galleria Borghese (N. 177) che rappresenta lo *Sposalizio di Santa Caterina.* [1] (†) Alle opere della sua epoca intermedia mi sembrano appartenere i seguenti: il tondo colla *Sacra Famiglia* e col San Giovannino nella Galleria degli Uffizi (†), ivi attribuito a Ridolfo del Ghirlandajo, e, come abbiamo visto, come tale accettato anche dal Signor W. Bode; inoltre la tavola ivi pure, col *Tempio d'Ercole,* N. 1223; parimente nel primo corridoio di quella galleria il piccolo quadro, N. 35, colla *Madonna* e Gesu bambino, non che l'altro, N. 37, messo sotto il falso nome di Raffaellino del Garbo; (†) poi i due quadri sotto i numeri 1282 e 1249 (†) nella seconda sala. In uno di questi due ultimi quadri, che nel catalogo sono assegnati al Pontormo si vede *Giuseppe* condotto in carcere; nell'altra tavola *Giuseppe* che presenta i suoi fratelli a Faraone. [2] Parimente nell'epoca intermedia, in cui il Franciabigio subì sensibilmente l'influenza di Andrea del Sarto, porrei l'affresco nella corte della Santissima Annunciata a Firenze, e i due affreschi degli Scalzi, come pure i ritratti d'uomo molto anneriti, uno nel Palazzo Pitti, N. 43, l'altro a Windsor Castle, il terzo presso gli eredi del marchese Gino Capponi. [3] E nella medesima epoca all'incirca porrei anche la *Madonna,* N. 294, che si trova, di nuovo sotto il nome del Pontormo, nella Pinacoteca di Bologna. (†) Fra le opere della sua ultima o terza epoca conto finalmente la cosidetta *Madonna del Pozzo* nella Tribuna; un bel tondo colla *Vergine* e il bambino nel palazzo del principe Corsini (al Prato) a Firenze; la *lettera di Uria* nella Galleria di Dresda, N. 75; il bel ritratto d'uomo nel Museo di Berlino; l'affresco alla "Calza" (*Il Cenacolo*) a Firenze

[1] In questo giudizio il Sig. Direttore Bode concorda col Lermolieff (II, 680), al quale tuttavia è impossibile, innanzi al ritratto di donna tutto ridipinto della cosidetta Monaca di Leonardo da Vinci (N. 140) nel Palazzo Pitti, di pensare al Franciabigio. Si osservi la forma della mano di quella monaca, e chi ha famigliarità colle mani di Pietro Perugino non esiterà a riconoscere che quel ritratto è opera sua. (†)

[2] Alcuni studii pel quadro N. 1249, sotto il vero nome del Franciabigio, si trovano nella Galleria degli Uffizi (Philpot 1506). A togliere queste due opere al Pontormo, e a restituirle al Franciabigio, mi determinano tanto il paesaggio del fondo e le forme dell'orecchio e della mano diversa da quella del Pontormo, quanto i tipi dei volti. Inoltre non troviamo in questi due quadri quegli occhi incavati che sono proprii del Pontormo. Si voglia confrontare, per questo rispetto, le due dette pitture coll'altro oblungo del Franciabigio N. 1223. (Tempio d'Ercole).

[3] Dagli eredi fu venduto in Germania.

e l'affresco nella villa di Poggio a Caiano. Il Franciabigio morì nel 1525. La sua vita riempì lo stesso periodo di tempo di quella di Raffaello. Egli non si chiamò Marcantonio, come indicano i cataloghi del tempo del Baldinucci, persino il catalogo della Galleria Pitti; ma Francesco (in dialetto Francia) Bigi; il nome di suo padre era Cristoforo, di qui il suo monogramma con una F, una R, una C e un P.; cioè Franciscus Christofori (figlio di Cristoforo) Pinxit. [1]

I pittori quasi contemporanei, Granacci, Franciabigio e Pontormo vengono nelle loro piccole predelle, come abbiamo visto, spesso scambiati a vicenda dagli stessi conoscitori, perchè essi hanno la stessa aria di famiglia. Infatti si vede, che in un certo tempo il vecchio Granacci (nato nel 1477) deve aver esercitato una più o meno grande influenza sui suoi due contemporanei un po' più giovani di lui. Le sei predelle del Granacci nell'Accademia fiorentina, rappresentanti i *Martirii* di Santa Caterina, Santa Apollonia, Santa Agnese, ecc., per esempio, ricordano alquanto, nei volti il Pontormo, mentre il paesaggio è molto diverso da quelli del Pontormo e del Franciabigio. Nella grande tavola del Granacci, che si trova pure in quell'Accademia, i tipi del viso degli angeli volanti sono quasi gli stessi che quelli dei già citati quadri del Franciabigio nella Galleria degli Uffizi (1249 e 1282). All'incontro nel Palazzo Pitti, nel quadro della *Sacra Famiglia,* il Granacci viene inesplicabilmente scambiato col Peruzzi dal direttore Bode, che anche in questo giudizio si affidò ai signori Crowe e Cavalcaselle piuttosto che a' suoi propri occhi [2] (†) (attribuzione ommessa nella 6.ª ediz. del Cicerone). Il marchese Covoni a Firenze possiede forse la miglior opera del Granacci; la Madonna in piedi tiene sul braccio sinistro il bambino ignudo, nella mano destra ha un libro; ai suoi piedi sta San Tommaso inginocchiato e i Santi Zenobio e Francesco, di sopra due angeli. Questo quadro fu eseguito nell'anno 1505, per commissione di Maria Francesca di Zenobio dei Girolami per la chiesa di San Gallo.

Prima di passare all'esame delle opere del più noto scolaro del Franciabigio, Francesco Ubertini, osserviamo ancora il piccolo ritratto, che in città era esposto sotto il N. 4. È la copia dell'eccellente ritratto che nel catalogo della Galleria degli Uffizi (N. 1217) è dato come effigie di Alessandro Braccesi, segre-

[1] Un buon disegno del Franciabigio si trova anche nella collezione del Louvre (Br. 93); un altro è nel museo di Lilla sotto il nome di Raffaello (Br. 91). (†)

[2] I signori Crowe e Cavalcaselle osservano tuttavia, per rendersi possibile la ritirata: " this is a Siennese work without the exact stamp of Peruzzi „ (III, 401, 2). Una buona fotografia di questo quadro si trova presso i fratelli Alinari a Firenze.

tario della Balia, ed è attribuito a Lorenzo di Credi, al qual battesimo affatto sbagliato anche i signori Crowe e Cavalcaselle non hanno voluto rifiutare con mia non piccola meraviglia la loro approvazione [1]) (III, 412). A mio credere quel ritratto è composto con troppa vivezza per Lorenzo di Credi, ed anche il colore è troppo caldo. Io non esito dal mio canto a tenerlo per un buon lavoro giovanile di Pietro Perugino del 1485-90 circa, a un dipresso dell'epoca stessa della cosidetta Monaca di Leonardo nel Palazzo Pitti, e a raccomandarlo allo studio dei miei amici. (†) Messer Alessandro Braccesi sin dal 1474 è qualificato quale notaro della Signoria, doveva quindi avere allora almeno vent'anni. Il nostro ritratto rappresenta invece un ragazzo di quattordici a quindici anni circa. Il nome dell'effigiato come quello del pittore sembra dunque anche in questo quadro, come in molti altri, essere stato apposto affatto arbitrariamente, o piuttosto dietro la cosidetta impressione complessiva.

BACHIACCA.

I numeri 425, 427, 440, 442, 463 appartengono tutti allo stesso maestro, cioè al pittore poco noto generalmente, Francesco Ubertini detto il Bachiacca. [2]) Rappresentano episodii della vita di Giuseppe, il casto ebreo, soggetto favorito, a quanto pare, nel terzo decennio del secolo XVI a Firenze, come ornamento della camera da letto dei nuovi maritati. Le opere di questo pittore non privo di talento, di cui il Vasari fa menzione più volte, sebbene di passaggio, fra altre, nelle biografie del Perugino, del Granacci, del Franciabigio, di Aristotele da San Gallo, sono abbastanza rare. Perciò mi si conceda di fermarmi alquanto più a lungo che non sia concesso dalle buone usanze delle riviste di gallerie, su questo pittore che non è senza interesse, e nella storia dell'arte è meno conosciuto di quello che, secondo il mio parere, egli merita, e le cui opere, come ho avuto occasione di vedere nelle collezioni, sono onorate persino coi nomi di Dürer, di Lionardo, di Raffaello e di Michelangelo.

Francesco Ubertini dev'esser nato intorno all'anno 1494 a Firenze. Nel gran quadro di Angelo Bronzino dell'anno 1552, N. 1271 agli Uffizi, che rappresenta *Cristo nel Limbo,* si trova, secondo il Vasari, coi ritratti del Pontormo,

[1]) Anche il direttore Bode consente nel giudizio dei suoi Mentori (II, 586; corretto nella 6.ª ed.).

[2]) Il nuovo direttore di questa Galleria ha con mia grande soddisfazione riconosciuta giusta la mia classificazione di questi cinque quadri. ed ha posto in miglior luce il principale.

Sacra Famiglia di *F. Granacci* (Galleria Pitti).

e di Giovan Battista Gallo anche quello del Bachiacca, il quale, a giudicare dal viso, vi appare circa dell' età di sessant' anni. Alcuni anni più tardi, cioè nell' anno 1557, morì a Firenze. Aveva due fratelli, uno dei quali, Baccio, fu scolaro ed aiuto del Perugino; l'altro, Antonio, si distinse, al suo tempo nell'arte degli arazzi.

Che il Bachiacca sia andato a scuola per qualche tempo anche da Pietro Perugino col fratello Baccio, probabilmente negli anni 1505-1506, per legarsi più tardi col Franciabigio, e presso questo maestro abbia compiuto i suoi studii e forse abbia lavorato come aiuto nella sua bottega, sino alla morte di quest' ultimo, viene riferito dal Vasari, che lo conobbe personalmente e lo apprezzò sia come uomo sia come artista. Il Passavant fa andare i fratelli Baccio e Francesco Ubertini da Firenze a Perugia, per essere colà istruiti da Pietro nell' arte della pittura. Mi sembra tuttavia più verosimile che i due fiorentini abbiano visitato a Firenze stessa la bottega del Perugino, poichè quest' ultimo nel primo decennio del secolo XVI soggiornò più a Firenze che a Perugia. Che il Bachiacca poi più tardi abbia preso molto dal suo amico Andrea del Sarto e nel suo ultimo periodo anche da Michelangelo, parmi del pari cosa evidente. Pel modo con cui nei suoi quadri suole atteggiare i corpi, disegnare le mani, disporre le pieghe e specialmente rappresentare i fondi di paesaggio, per lo più accuratamente eseguiti, io sono propenso a vedere piuttosto l' influenza di Andrea del Sarto, che quella del Perugino, o del Franciabigio, il quale alla sua volta ebbe a subire l' influenza di Andrea del Sarto. Comunque è a ritenersi che dal Franciabigio il Bachiacca abbia preso il colorito leccato e i freddi toni delle carni. Dopo la morte del Franciabigio, pare che il Bachiacca sia andato a Roma; consta per lo meno che si trovava nella città eterna fra il 1520 e il 1530 e che viveva colà in relazioni d'amicizia con Giulio Romano, Francesco Penni e Benvenuto Cellini, il quale lo rammenta in principio della sua autobiografia.

Il Vasari vanta, con ragione, la gran diligenza e l'eleganza con cui dipingeva le sue figurine non più alte, per lo più, d'una spanna; loda pure gli arabeschi con animali e piante, copiati dalla natura, coi quali il Bachiacca aveva ornato il gabinetto del duca Cosimo, ed aggiunge, che da questo maestro furono fatti anche alcuni cartoni per gli arazzi ducali. Nella galleria degli Arazzi a Firenze si veggono anche oggi tre grandi arazzi tessuti con oro, nei quali sono rappresentati i dodici mesi, e nei quali credo di avere riconosciuto lo spirito del Bachiacca insieme al suo modo d'intendere le forme. Probabilmente sono quelli che l'arazziere fiammingo Rost operò coi disegni dell'Ubertini (vedi in proposito il Vasari). Il Bachiacca era pure *ottimo pittore in ritrarre ogni sorte d'animali.* E infatti gli animali, che ho avuto occasione di vedere in alcuni dei suoi quadri (per esempio in quello della collezione Giovanelli a

Venezia), sono esemplarmente rappresentati. Ora, poichè ho seguito con un certo interesse questo artista poco conosciuto, mi sia concesso di enumerare qui, in ordine cronologico, i quadri del Bachiacca, che ho scoperto nei miei viaggi artistici o, per parlare più modestamente, ho creduto di aver scoperto. Possano questi fuggevoli cenni delle sue opere dare occasione a qualche storico dell'arte di addentrarsi vie più nello studio di questo singolare artista fiorentino, che in alcune delle sue opere ci sorprende con certi tratti di spirito e con la sua spontanea leggiadrìa, e di offrirne quindi agli amici dell'arte un ritratto storicamente inteso.

In primo luogo i miei benevoli amici vorranno concedermi di dar loro alcuni indizii caratteristici, mercè i quali si potranno distinguere più facilmente le opere di lui da quelle degli altri suoi più prossimi contemporanei.

1. Sul dinanzi del paesaggio suol egli porre quasi sempre una rupe in forma di cono, di color grigio chiaro, coperta di alberetti e di cespugli, come scorgiamo anche in uno dei quadri di questa galleria; nel mezzo una città cinta di torri.

2. La mano ha lunghe dita appuntate.

3. Al pari del suo maestro Franciabigio, mostra egli pure una predilezione pel colore azzurro.

4. Egli suole sottoporre una tinta bruna al colore della capigliatura e poi dare una mano di gialliccio sulle singole ciocche, come possiamo convincercene anche nel suddetto quadro.

5. Come tutti gli artisti amfibii il Bachiacca non ha una propria forma caratteristica dell'orecchio; ora è rotondo, ora allungato, secondo il tipo che accidentalmente gli stava dinanzi.

6. Le maniche delle vesti femminili, aderenti strettamente all'avambraccio, giungono sino al polso con larghe, rigide pieghe trasversali; uso che può aver appreso da Luca di Leida, alle cui incisioni egli attinse più volte.

7. Nelle vesti appare spesso una piega della forma d'un *V*, come per esempio nella parte superiore del braccio destro delle *Vierge au sein* del prof. Nicole di Losanna; in alcuni punti del quadro del prete Bertoldi, come pure nel quadro della collezione Giovanelli, non che nei disegni del signor Giovanni Morelli, del Louvre ed altrove.

All'epoca prima o peruginesca del Bachiacca, io assegnerei:

a) Un quadretto, N. 55, in cui è rappresentato il *Noli me tangere* e che si trova, come il quadro seguente, nel museo di Oxford (Christ Church College). (†)

b) La *Risurrezione di Lazzaro* in presenza delle sorelle di lui Marta e Maria inginocchiate innanzi a Cristo; nello stesso luogo. (†)

I due quadri ricordano ancora la scuola del Perugino.

c) Un piccolo quadro che pochi anni fa si trovava in possesso del prete Don Giacomo Bertoldi a Carpenedo, presso Mestre, da lui tenuto per un Raffaello Sanzio, consenzienti alcuni amici dell'arte, di Venezia. In quel quadro, in cui è rappresentato in un paesaggio, seduta tra Santa Elisabetta e il piccolo San Giovanni, la Vergine col bambino Gesù ignudo sui ginocchi, la composizione è d'un artista ancora inesperto, l'atteggiamento della Vergine ricorda ancora la scuola perugina, mentre il paesaggio e la scala dei colori richiamano già vivamente il suo secondo maestro, il Franciabigio. (†)

d) Un altro piccolo quadro, purtroppo assai ridipinto, che cade in un'epoca posteriore dell'artista, parmi sia la *Vierge au sein, récemment découverte* colla quale il signor prof. Nicole di Losanna girò tutta Europa cercando indarno un credulo compratore. La composizione di questo quadretto, che come avviene spesso si può comprendere meglio nella fotografia che non nell'originale, sfigurato dai ritocchi, somiglia a quella del quadro nominato da ultimo: la Madonna tiene in grembo il bambino Gesù, che sta poppando; a sinistra di lei il San Giovannino, in fondo il paesaggio colla rupe in forma di cono e la turrita città nel mezzo, apparizioni caratteristiche pel maestro. La composizione al pari dell'atteggiamento della Vergine ricorda la cosidetta *Madonna del pozzo* del Franciabigio, della galleria degli Uffizi. Per quanto si abbia a ritenere arrischiato per parte mia il voler riconoscere ancora in questa pittura così guasta dal ristauro la mano del maestro, pure ho la convinzione di non essermi ingannato nella classificazione di questo più che in quella dei tre quadretti sunnominati. (†)

Negli ultimi anni di questo primo periodo del Bachiacca, che può aver durato sino all'anno 1518 circa, io pongo pure:

e) l'interessante quadretto di *Adamo ed Eva*, nella collezione del dottor G. Frizzoni a Milano. Questo piccolo dipinto passava tempo fa per opera di Giulio Romano. Venduto a Roma, fu battezzato col nome di B. Peruzzi. In questo quadro degno di nota, nel quale la correzione del disegno tuttavia lascia alquanto da desiderare, il Bachiacca evidentemente si valse del piccolo cartone del suo maestro Pietro Perugino, che aveva servito a quest'ultimo pel suo famoso quadro: *Apollo e Marsia*, presentemente esposto nel *Salon carré* del Louvre sotto il nome di Raffaello, largitogli dal suo primo possessore. Il cartone del Perugino, trattato precisamente nella stessa maniera del disegno di

[illegible] *Raffaello* è il pic-
colo Tobia [illegible] Catalogo N. [illegible] Accademia veneziana anche
[illegible] come opera di Raffaello. [illegible] Bachiacca non fece
[illegible] l'Adamo [illegible] Eva e il Marte [illegible] Albano.

[illegible] dell'artistica attività del Bachiacca, che negli anni 1518–1535 all'incirca, porrei:

Adamo ed Eva, del *Bachiacca* (Raccolta G. Frizzoni).

f) Il delicato attraente ritratto d'un ragazzo, che appoggia il capo sulla mano destra e ci guarda con giovanile serenità; ritratto che trovandosi al Louvre parimente sotto il nome cospicuo di Raffaello richiama a sè l'attenzione generale e anticipatamente guadagna tutti i cuori. Il quadretto (che porta il N. 372) fu già più volte inciso. Il Bailly nel suo inventario dell'anno 1709-1710, osserva a proposito di questo ritratto: "tableau estimé de Raphaël, représentant son portrait." Già molti anni fa questo grazioso ritratto del simpatico giovinetto mi parve lavoro di qualche pittore fiorentino della prima metà del secolo XVI, col tempo però quella congettura si trasformò in me in convinzione, che cioè non soltanto fosse opera di un fiorentino, ma precisamente del Bachiacca, e ciò tanto in grazia della forma della mano, quanto per la tecnica, colla quale è dipinta la capigliatura, colle

sue velature gialle sovrapposte al fondo bruno; tecnica che avevamo avuto occasione di osservare, fra altro, nel quadro presso il signor G. Frizzoni. L'occhio sinistro è difettoso nel disegno. La tavola fu posteriormente ingrandita. (†)

g) A questi anni appartiene anche il quadro basso e lungo agli Uffizi (N. 1296), nel quale sono dipinti fatti della vita di *Sant' Acasio*, e che serviva da predella alla tavola d'altare del suo maestro Franciabigio nella chiesa di San Lorenzo. Per questo quadro il nostro Bachiacca tolse evidentemente alcune figure alle incisioni di Luca di Leida; usanza in voga allora anche presso altri artisti fiorentini, quali per esempio il Franciabigio e il Pontormo, che si servirono spesso d'incisioni del Dürer per le loro composizioni, come riferisce anche il Vasari.

Ritratto di giovinetto, del *Bachiacca* (al Louvre).

h) Anche il quadro N. 80 della galleria di Dresda, molto diligentemente eseguito e che per molteplici aspetti ricorda ancora il suo maestro Franciabigio, appartiene a questa epoca intermedia; così pure:

i) Il quadro lungo del *Battesimo di Cristo*, nel Museo di Berlino; inoltre:

k) La tavola della collezione del signor Giovanni Morelli a Milano rappresentante *La morte di Abele*, e

l) ed *m)* Le due pitture acquistate non è gran tempo dalla National Gallery di Londra con rappresentazioni della vita di Giuseppe.[1]

Tra le più mature ed eccellenti opere di questo periodo del Bachiacca devesi contare a parer mio il quadro eseguito con molta cura ed amore, che si trova nel Palazzo Giovanelli. Lo scrivente ebbe la fortuna di riconoscere il nostro Bachiacca in questo quadro, che ancora non molto tempo fa passava per opera del Durero (fotografato da Naya a Venezia). (†) Conta circa quaranta figure sul piano anteriore, oltre una quantità di figurine nel fondo; è dipinto su legno ed è alto circa tre piedi e mezzo e largo due e mezzo. Nel mezzo è inginocchiato *Mosè* con una verga d'oro innanzi ad un'alta rupe, dalla quale scaturisce una sorgente. Da tutte le parti irrompe il popolo a dissetarsi.[2] Nè vi concorrono solo gli uomini, ma gli animali altresì in gran copia, linci, gatti, caprioli, pappagalli, capre, buoi, montoni, asini, ecc. Alcune teste, specialmente fra le femminili, furono dal Bachiacca eseguite con finitezza da miniatore. I costumi sono qua e là molto fantastici e parecchi di essi evidentemente presi dalle incisioni di Luca di Leida, per cui anche il quadro fu dapprima ritenuto opera d'un tedesco. Il paesaggio nel fondo, colla caratteristica rupe grigia cuneiforme è freddo di tono. Tre studii disegnati a matita nera di differenti teste femminili di questo quadro si trovano in un foglio della collezione degli Uffizi sotto il nome di Michelangelo Buonarroti (Cornice 183, N. 599). Anche la collezione di Lilla possiede un foglio a rubrica del Bachiacca con sette studi di maschere, probabilmente destinato ad ornamento dell'orlo d'un arazzo, ivi parimente attribuito a Michelangelo (Br. 35). (†)

Fra le opere di questa epoca mediana io conterei pure:

n) La serie delle cinque tavole della Galleria Borghese. Uno studio in matita rossa per la figura di *Beniamino* in uno di questi quadri è posseduto dal signor Giovanni Morelli.[3]

[1] Studi per questi due quadri si trovano nel Louvre, N. 352 e 353 del catalogo Reiset. Anche la collezione di Christ Church College in Oxford possiede il frammento di un disegno relativo ad uno di questi quadri. (Altra figura che vi si riferisce è agli Uffizi, N. 350, Categ. II, e due altre furono constatate dal dott. G. Ludwig nell'Albertina a Vienna. – *N. d. T.*)

[2] Prego osservare attentamente sul lato destro di questo quadro, fra altro, la testa d'un giovinetto, cui una vecchia porge un vaso e di paragonarlo poi col ritratto di ragazzo N. 372, del Louvre.

[3] Fu pubblicato nell'opera intitolata: *Collezione di quaranta disegni scelti dalla Raccolta del senatore Giovanni Morelli, riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati* dal dottor Gustavo Frizzoni (Milano, Hoepli, 1886).

Alla più tarda o terza epoca del Bachiacca dovrebbero appartenere, a mio credere, i seguenti lavori del maestro:

o) La *Predicazione di Giovanni Battista* in casa del marchese Baciocchi a Firenze. Il Santo sta sopra un rialzo di terra ed ha raccolto intorno a sè i suoi uditori, alla sua destra gli uomini, alla sinistra le donne.

p) L'*Adorazione dei Magi* nella collezione ricca di buoni quadri del ben noto amico dell'arte signor Edoardo Habich a Cassel, pur troppo un po' ridipinta.[1]

q) Una grande Madonna (anonima) della collezione di sir Francis Cook a Richmond. (†)

Il Vasari ci racconta, nella biografia del Tribolo, come nell'ingresso di Eleonora di Toledo a Firenze, il Bachiacca insieme al Bronzino, a Pier Francesco di Sandro (scolaro di A. Del Sarto), di Battista Franco ed altri avesse preso parte alle pitture della corte del Palazzo dei Medici e poi per la celebrazione delle nozze del duca Cosimo, avesse dipinto per una drammatica rappresentazione del poeta Landi “Il viaggio di Lorenzo il Magnifico a Napoli„ e “Il ritorno dall'esilio del vecchio Cosimo dei Medici„ (vedi la biografia di Aristotele da San Gallo). Inoltre il Vasari ci mostra il Bachiacca parimente occupato ad ornar di pitture gli archi di trionfo delle feste. Da tutto ciò si comprende come Francesco Ubertini nel terzo e nel quarto decennio del secolo XVI fosse un pittore, la cui arte in Firenze veniva spesso presa a contribuzione.

Le figure nei suoi quadri, come già fu osservato, sono in rarissimi casi più alte d'una spanna, caso che si verifica nella *Madonna* presso sir Francis Cook e nel ritratto del Louvre; di solito sono ancora più piccole.

Probabilmente si troveranno dispersi pel mondo parecchi altri quadri di questo maestro e la maggior parte sotto altro nome. “Fece anche molti altri quadri per diversi, che furono mandati in Francia ed in Inghilterra„ dice il Vasari.

Pare d'altronde che il Bachiacca abbia dipinto in gran parte delle predelle, cioè delle basi da altare e delle tavole da cassoni che nel secolo XIV, XV, e XVI facevano le veci in Italia degli attuali cassettoni ed armadii.

[1] Ora nella raccolta del cav. C. Benigno Crespi in Milano. *(N. d. T.)*

Mosè che fa scaturire l'acqua, del *Bachiacca* (Galleria Giovanelli a Venezia).

L'arte aveva in quei felici tempi libero accesso in tutte le case d'Italia e si mescolava in quasi tutte le umane vicende, essa voleva essere presente a tutti i casi e a tutte le solennità della vita e prendervi parte. I ragguardevoli e ricchi personaggi erano compresi della soddisfazione e del nobile orgoglio di vedere non solo ornati di quadri e di statue i loro palazzi in città, le loro ville in campagna, le loro cappelle nelle chiese, ma volevano pure che i loro mobili

di casa per le belle proporzioni rispondenti al loro scopo, per gli ornamenti in metallo ed in legno, per la magnificenza dei colori attirassero gli occhi e ricreassero lo spirito. Eppure non esisteva in quel tempo 'alcuna galleria di quadri da istruire il pubblico, non c'erano pubbliche conferenze o corsi di lezioni, non erano ancora venuti in voga i validi impulsi alla retta conoscenza dell'arte, che ad esuberanza stanno a disposizione di noi fortunati oggigiorno. Le annuali esposizioni artistiche erano affatto sconosciute a quelle generazioni non ancor uscite di minorità. Noi dobbiamo però ammettere, consentendo nell' opinione d'un filosofo della Germania settentrionale, che il compiacimento nei prodotti dell'arte non fosse tra quella gente " una sensazione avvertita e positiva, ma indefinita e istintiva nel loro animo, la quale non toccava che poco o punto l'intelligenza. „

Sia come si voglia, è sicuro che nella prima metà del secolo XVI Baccio d'Agnolo, architetto molto in voga a Firenze, era spesso richiesto da ragguardevoli signori, quando si trattava di acquistare mobili bellamente intagliati. Così ci racconta il Vasari nella vita del Pontormo, che il ricco fiorentino Pier Francesco Borgherini per le sue nozze con Margherita Acciajuoli si era rivolto al suddetto Baccio per avere intagliati da lui dei cassoni riccamente ornati, i quali poi furono affidati ad Andrea del Sarto, Pontormo, Franciabigio, Bachiacca e Granacci per la pittura. A tutti questi pittori fu dato commissione di rappresentare delle storie del Vecchio Testamento. Così il Pontormo dipinse probabilmente pel Borgherini, *Giuseppe coi suoi fratelli e parenti*, ora nella National Gallery a Londra, N. 1131; Andrea del Sarto dal canto suo rappresentò pure due episodii della vita di Giuseppe e in vero con molta leggiadria. Queste ultime magnifiche composizioni si trovano presentemente nel palazzo Pitti sotto il N. 87 e 88, mentre quelle del nostro Bachiacca secondo ogni probabilità sono le due parimente esposte nella National Gallery.

A questo proposito mi sia concesso di riportare dal Vasari, dal più candido e più amabile di tutti gli storici dell'arte, i cui libri sono tuttavia la fonte principale di tutte le nuove indagini artistiche, una storia degna di meditazione. Dopo averci descritto con vive parole, nella vita del Pontormo, la magnificenza della camera di casa Borgherini, fornita dei detti cassoni, il Vasari racconta quanto segue. Allorchè Pietro Borgherini, il quale, a quanto pare, parteggiava pei Medici, era fuggito a Lucca durante l'assedio di Firenze, il fiorentino Giovanni della Palla seppe procurarsi dal magistrato il permesso di togliere alla casa Borgherini le dette pitture verso una indennità, col pretesto di offrirla in dono a Francesco I, ma in realtà per portarsele in Francia e farvi

un buon affare. Ora, quando egli, accompagnato da alcuni servi del comune si recò a questo scopo in casa Borgherini ed annunciò la sua intenzione alla sposa di Pier Francesco, Margherita Acciajuoli, la quale era rimasta sola a Firenze, l'ingenua donna fortemente si adirò per sì sfacciata pretesa e proruppe nelle seguenti parole: "Adunque vuoi essere ardito tu, Giovanbattista, vilissimo rigattiere, mercatantuzzo di quattro danari, di sconficcare gli ornamenti delle camere dei gentiluomini, e questa città delle sue più ricche ed onorevoli case spogliare, come tu hai fatto e fai tuttora, per abbellirne le contrade straniere ed i nimici nostri? Io di te non mi meraviglio, uomo plebeo e nimico della patria, ma dei magistrati di questa città, che ti comportano queste scelerità abominevoli. Questo letto che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse e ingordigia di denari, come che tu vadi il tuo mal animo con finta pietà ricoprendo, è il letto delle mie nozze, per onor delle quali Salvi, mio suocero, fece tutto questo magnifico e regio apparato, il quale io riverisco per memoria di lui e per amore di mio marito, ed il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere. Esci da questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovambattista, e va dì a chi qua ti ha mandato comandando che queste cose si levino dai luoghi loro, che io son quella che di qua entro non voglio che si muova alcuna cosa; e se essi, i quali credono a te, uomo dappoco e vile, vogliono il Re Francesco di Francia presentare, vadano e si gli mandino, spogliandone le proprie case, gli ornamenti e letti delle camere loro; e se tu sei più tanto ardito che tu venghi perciò a questa casa, quanto rispetto si debba dai tuoi pari avere alle case dei gentiluomini ti farò con tuo gravissimo danno conoscere." Questa condotta alquanto aspra dell'antica donna farà forse sogghignare taluno dei miei lettori; io li prego però di riflettere che in allora la buona educazione era tuttora nelle fasce e che la gente non aveva quindi le nostre idee d'una ragionevole economia domestica. Più tardi, quando quei semplici cittadini diventarono baroni, conti, marchesi e duchi, i della Palla tanto stranieri che italiani, non ebbero più da temere una accoglienza così imprudente e ostile da parte dei possessori delle opere d'arte.

Abbiamo già visto come parecchi lavori del Bachiacca furono attribuiti a Raffaello, tali i numeri *c* e *d* del nostro elenco cronologico, non che il ritratto di ragazzo nel Louvre, mentre nel tempo istesso parecchi dei suoi disegni vengono dati a Michelangelo. Ora mi rimane da indicare ai miei spregiudicati lettori un disegno che porta il gran nome di Leonardo e nel quale io credo

di ravvisare tutte le caratteristiche del Bachiacca. È il grazioso foglio a rubrica degli Uffizi col ritratto d'una bella giovine donna (cornice 103, N. 414, Br. 434). Il costume della donna accenna già ad un tempo posteriore a quello di Leonardo; la fine esecuzione della veste, la forma della mano e quella dell'orecchio, che richiamano quelle del suo maestro Franciabigio, le lunghe maniche che arrivano sino al polso, con la caratteristica piega V sull'alto della manica e le rigide piegoline traversali al basso della stessa, mi determinano a togliere questo ritratto di donna a Leonardo da Vinci e a darlo al nostro Bachiacca. Non voglio insistere tuttavia in modo assoluto su questo battesimo.

Francesco Ubertini appartenne, come abbiamo già veduto, a quel gruppo di artisti fiorentini della prima metà del secolo, i quali, come il Franciabigio, Ridolfo del Ghirlandajo, il Bugiardini, il Pontormo, formatisi sotto la direzione dell'Albertinelli e del Granacci e più tardi di Andrea del Sarto, hanno subito le influenze di Lionardo, di Raffaello e da ultimo anche di Michelangelo.

PINTURICCHIO.

Prima di passare agli altri quadri fiorentini, contempliamo ancora altre due di quelle tavole che servivano di ornamento ai cassoni. Rappresentano nuovamente episodii della vita di Giuseppe ebreo e sono segnate nel catalogo come opere del Pinturicchio coi N. 49 e 57. L'esecuzione è troppo dura e meschina pel maestro medesimo. Quindi sarà meglio attribuirla, d'accordo coi signori Crowe e Cavalcaselle, alla bottega dell'operoso pittore. [1] Qui potrebbe forse qualche lettore esclamare con istupore: È possibile dunque che in una così ricca galleria romana, come la Borghese, non vi sia un solo quadro genuino dell'amabile Pinturicchio? Realmente ci sono anche qui opere genuine di questo maestro sinora generalmente disconosciuto, anzi calunniato, se non che anche in questo luogo, come avviene dappertutto col povero Pinturicchio, vengono attribuite non a lui, ma ad altri più celebrati pittori. Uno di questi quadri porta il numero 377 colla denominazione male appropriata del vene-

[1] Sul N. 57 si legge *Sogno di Faragone.* Anche adesso gli abitatori degli Abruzzi sogliono separare due vocaboli che si seguono con una *g* (*idega* per *idea*, *lagonde* per *laonde*, *Magometto* per *Maometto*), e così via, donde vorrei conchiudere che questo aiuto di Pinturicchio provenisse dagli Abruzzi. (Non figurano altrimenti nella galleria i quadri qui indicati. – *N. d. T.*).

ziano Carlo Crivelli. [1] Rappresenta il *Crocifisso*, con a destra San Girolamo inginocchiato che guarda in su, e a sinistra San Cristoforo col bambino Gesù sulle spalle. In questo quadro, ch'è il più antico a me noto di questo pittore, esso sta così vicino al suo maestro Fiorenzo di Lorenzo, che a qualche novizio potrebbe venire la tentazione di scambiare il maestro collo scolaro. [2] Rispetto al giudizio di questa pittura d'altronde, ch'è la più primitiva dell'autore ch'io mi conosca, mi sento autorizzato a testimoniare a me stesso, l'avervi io riconosciuto lo spirito e la mano dell'artista senza sapere ch'esso era già stato citato dal Vermiglioli come opera di Bernardino Betti. [3] (†) L'altro quadro d'un'epoca alquanto posteriore del Pintoricchio, rappresenta *San Bartolomeo*. Il catalogo lo attribuisce a Giovanni Spagna. Il tipo tuttavia, del pari che il modellato del viso, rivelano subito lo spirito e la tecnica del Pintoricchio. Le ombre sono tratteggiate nella stessa maniera dei suoi disegni a penna.

Filippino Lippi.

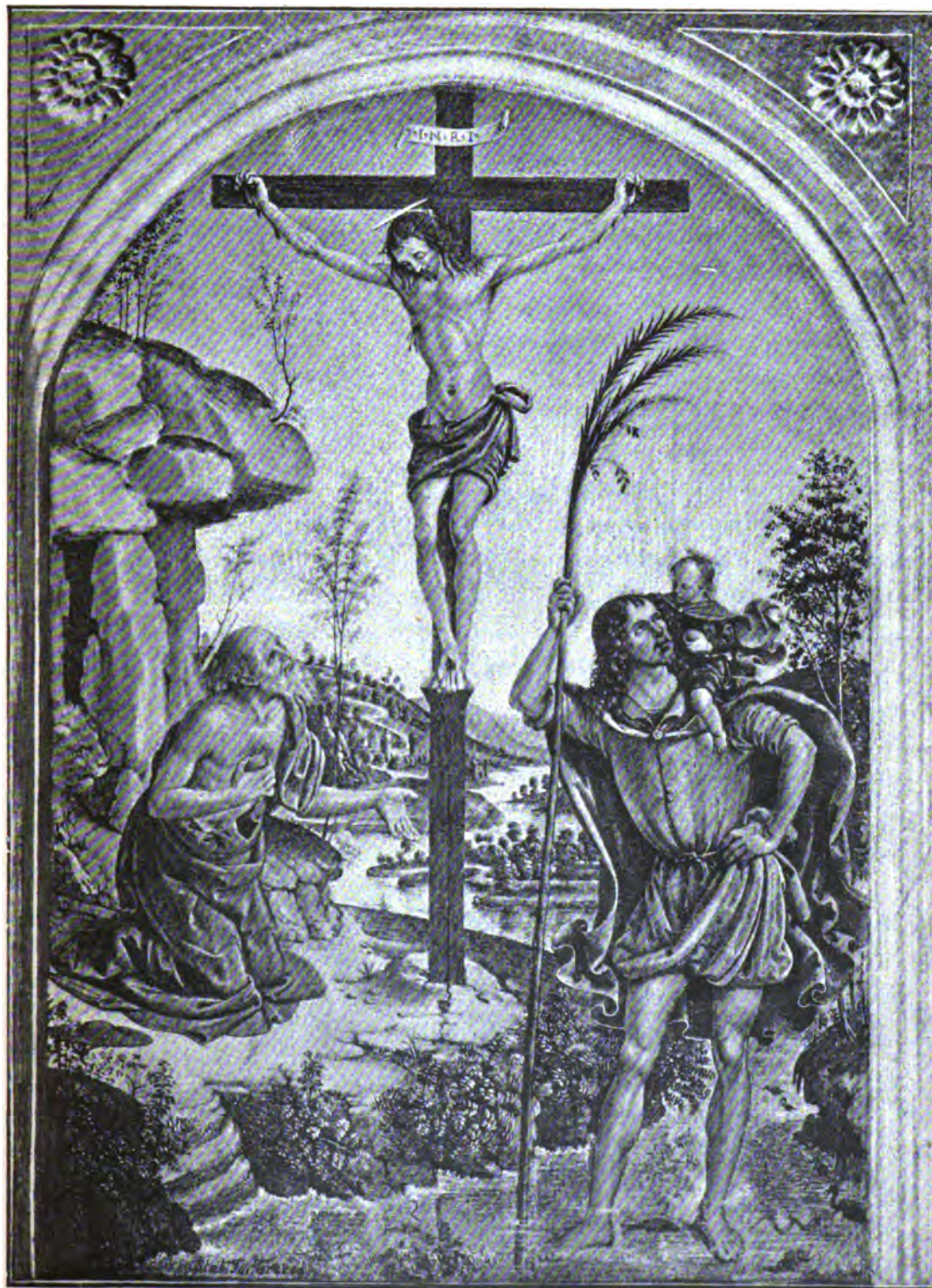
Tornando ora ai Toscani, il nostro sguardo cade fra altro sul ritratto di Fra Savonarola, che vuolsi quivi, senza una ragione al mondo, di Filippino Lippi. Quest'opera manuale, oggetto insignificante, non è certamente altro che una delle molte deboli copie (una delle quali si trova nell'Accademia fiorentina) dell'eccellente ritratto dipinto dal suo amico e commilitone, il giovane Bartolomeo della Porta, e che si trova presentemente in possesso degli eredi del signor Ermolao Rubieri. [4]

Nella stessa sala poi stava appeso un secondo quadro, che dal catalogo veniva irragionevolmente assegnato al nostro Filippino. Portava il N. 71, era appeso sopra la porta d'entrata e rappresenta la *Pietà*. Questa pittura è molto danneggiata ed appartiene, per quanto si può ancora giudicarne, piuttosto alla bottega del

[1] Ora è mutato in quello del perugino Fiorenzo di Lorenzo.

[2] Il torso troppo lungo del Cristo, il mantello svolazzante di San Cristoforo sono desunti assolutamente dal maestro, mentre il tipo della testa di San Cristoforo, la forma della sua mano coll'indice piegato, la disposizione delle pieghe del mantello, la posizione delle lunghe sue gambe rivelano il Pinturicchio.

[3] Gio. Battista Vermiglioli, *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, pag. 109, 110. Il quadro apparteneva in allora ad un dottor Monaco.

[4] In questa occasione voglio osservare che il disegno a penna di Leonardo da Vinci nell'Albertina di Vienna (Br. 97), che ivi passa per il ritratto del Savonarola, rappresenta un altro monaco piuttosto che il suddetto.

Il Crocifisso, San Gerolamo e San Cristoforo, di *Bernardino Pinturicchio* (Galleria Borghese).

maestro che al maestro stesso. [1] Di questo pittore amabile e di molte doti fornito, del quale si trovano a Firenze, a Prato e a Lucca tante buone pitture, non si è conservato a Roma, per quanto si sappia, altro che gli affreschi della cappella Caraffa a Santa Maria sopra Minerva, da lui eseguiti coll'aiuto del suo scolaro, Raffaellino del Garbo, i quali, sia detto per incidenza, non sono da contare precisamente tra i suoi migliori lavori. A chi però desiderasse di conoscere più da vicino lo spiritoso e grazioso Filippino, consiglio di fare un pellegrinaggio a Firenze, dove nella Badia, nella galleria degli Uffizi, in quella del principe Corsini, nelle chiese di Santo Spirito, del Carmine, di Santa Maria Novella, avrà sufficiente occasione di conoscere questo artista pieno d'ingegno. Anche la collezione di Palazzo Pitti possiede un'opera di Filippino, ma non già come vuol darci a credere la direzione nel suo catalogo, nel N. 88: *La Morte di Virginia*, quadro che è probabilmente lavoro di un altro più debole scolaro del Botticelli, e ancor meno nel N. 347: *La Sacra Famiglia con angeli,* che dovrebbe provenire piuttosto da un imitatore del Ghirlandajo, bensì nel N. 366. Questo quadretto, che rappresenta un'allegoria, è classificato quale *ignoto;* io prego i miei benevoli giovani amici di osservare in esso accuratamente la forma bislunga dell'orecchio, la mano colle lunghe dita larghe in cima, il tipo del viso, come pure il paesaggio, e non dubito un solo istante che consentiranno nella mia attribuzione, e nel quadro riconosceranno tanto lo spirito quanto la mano del nostro Filippino. [2] (†) Anche la piccola città di Prato possiede un buon lavoro di Filippino in un tabernacolo; così la chiesa di San Domenico a Bologna, come pure la collezione del seminario vescovile a Venezia, dove viene inesplicatamente affibbiato al Crespi. [3]

Poichè i disegni di Filippino molto spesso sono scambiati dai principianti con quelli dei suoi scolari Raffaellino di Bartolomeo del Garbo, così credo opportuno citare qui alcuni disegni sì dell'uno che dell'altro, affinchè i cultori dell'arte s'imprimano bene nella memoria, oltre che il genio, le forme proprie del maestro, tanto del piede, quanto dell'orecchio e della mano.

[1] Fu fortunatamente allontanato dalla Galleria.

[2] Presso i fratelli Alinari a Firenze si trova una buona fotografia di questo quadro.

[3] L'ottimo fotografo D. Anderson di Roma, che recentemente illustrò colle sue riproduzioni l'interessante piccola Galleria del Seminario di Venezia, non dimenticò le due squisite tavolette del Lippi.

Il piccolo quadro: *La Comunione di San Gerolamo* in casa Balbi a Genova, dal direttore Bode assegnato a Filippino, non è altro, nel parer mio, che una copia antica del quadro originale del Botticelli presso gli eredi del marchese Capponi a Firenze, (†) (opinione accettata dal dott. Bode nella 6ª ediz., pag. 570. *N. d. T.).*

Filippino.

Collezione degli Uffizi.

(Cornice 37, N. 171 e 172; cornice 460, N. 1253, 1257).

1. Cornice 32, N. 139. Studii per la testa della Vergine nel quadro della Badia (orecchio).

2. Cornice 40, N. 186. Schizzo d'uno dei suoi affreschi della cappella Strozzi a Santa Maria Novella a Firenze.

Collezione ambrosiana a Milano.

3. Studio della testa d'uno dei tre Re nella sua *Adorazione,* degli Uffizi (orecchio), attribuito a Lionardo da Vinci. (†)

Collezione di Lilla.

4. Br. N. 9, sotto il nome di Masaccio. (†)

Collezione di Dresda.

5. Studio di un San Giovanni, sotto il nome di Cosimo Rosselli. Br. 40. (†)

6. Uomo seduto, sotto Il nome di Cosimo Rosselli. Br. 41. (†)

Collezione del Louvre.

7. Uomo seduto, colla testa appoggiata a sinistra. Catalogo Reiset, N. 230, sotto il nome di Fra Filippo Lippi. (†)

Raffaellino del Garbo.

Collezione degli Uffizi.

1. Cornice 83, N. 350 e 352.

Collezione di Christ Church College a Oxford.

2. Fotografato nell'opera della Grosvenor Gallery, N. 44.

Museo britannico.

3. Fotografato da Braun, N. 113 (mano e piede).

Collezione di Lilla.

4. Fotografato da Braun, N. 23 e 24, sotto il nome di Domenico del Ghirlandajo. (†)

Sotto il N. 371 sta appeso un ritratto di donna, alla vista del quale ogni amico dell'arte esclamerà subito: questo viso mi è ben noto. Il catalogo non ci dice altro se non ch'esso è dipinto nello *stile del Perugino.* Presentemente esso porta il nome, più vicino al vero, di Rodolfo del Ghirlandajo, ch'io àveva proposto nella mia prima rivista dei quadri di questa galleria. Nè il modellato,

Ritratto di Maddalena Doni (Galleria Borghese).

nè l'accordo dei colori, nè ancor meno il paesaggio, ricordano la scuola del Perugino, bensì la fiorentina del primo decennio del secolo XVI.[1]

[1] I risvolti delle pieghe non sono rotondi, come solevano farli gli scolari del Perugino e del Pinturicchio, ma quadrati, quali li troviamo specialmente nel Granacci e in Ridolfo del Ghirlandajo. La capigliatura è dipinta con poco gusto; il paesaggio col suo tono freddo ricorda quello dei quadri del Granacci, piuttosto che quello dei quadri di Ridolfo del Ghirlandajo.

Ritratto di Maddalena Doni, disegno di *Rafaello* (al Louvre).

Questa giovane paffuta, fredda alquanto, che ci guarda con indifferenza non è altra, come taluno dei miei onorati lettori potrà aver indovinato, che la Maddalena Strozzi, la consorte del ricco e, come credono le male lingue, avaro

fiorentino Angelo Doni, colla quale abbiamo già fatto conoscenza per mezzo del giovane Raffaello Santi, in palazzo Pitti a Firenze. Il disegno di Raffaello per questo ritratto di donna si trova nella *Salle aux boiles* del Louvre. Un abile artista prossimo al Granacci, se non forse il Granacci stesso, può aver profittato, secondo me, del disegno del Sanzio [1] per farne una santa, forse per qualche parente, forse anche per qualche timorato adoratore della guanciuta Maddalena, la quale dal pittore è stata qui trasformata in una Santa Caterina. [2] (†) Simili canonizzazioni di donne vezzose o in riputazione di esserlo, operate dai pittori senza il consenso del Santo Padre, ricorrono spesso nella storia dell'arte italiana.

Cosi, per citare un esempio, nell'anno 1594 l'Arnolfini scriveva allà sua amata monaca Lucrezia Buonvisi di Lucca, che gli mandasse una certa tela, ove essa era rappresentata *in figura di Sant'Orsola,* " perchè possa almeno bearmi nella vista della immagine. „ [3]

Pier di Cosimo.

Volgiamo ora lo sguardo al tondo (N. 343) nel quale la *Vergine* colle mani giunte venera il Bambino giacente innanzi a lei, con due angeli accanto che partecipano alla materna devozione della Madonna. Il catalogo attribuiva questa pittura molto rovinata alla scuola di Raffaello, anzi si esprimeva più precisamente cosl: " *abbozzo di Raffaello, fatto nei primi anni sulla maniera del Perugino* „. Quante parole tanti spropositi, dicono gli Italiani. Ora questo quadro, N. 343, come l'altro più piccolo, porta il nome di Pier di Cosimo. Il colorito dell'interessantissimo quadro, specialmente il rosso carico dell' abito della Vergine richiama il magnifico quadro di Filippino nella Badia di Firenze, mentre i due putti ci ricordano piuttosto i putti del Sodoma e di Cesare da Sesto. Ora tanto il Sodoma quanto Cesare da Sesto erano a Firenze in principio dell'anno 1500. [4] Se si passa alle forme delle singole parti del corpo, per esempio

[1] Nel nostro quadro sono introdotte, come nel disegno di Raffaello del Louvre, le due colonne ai lati della finestra. che mancano nel ritratto in palazzo Pitti.

[2] V. PASSAVANT II, 278. Questo quadro apparteneva al marchese Letizia di Padova e passava per opera di Raffaello.

[3] Vedi il bel libretto: *Storia di Lucrezia Bonvisi, raccontata da* Salvatore Bongi (Lucca 1864, p. 114).

[4] A giudicare da un tondo di Cesare da Sesto (del quale esiste una copia in questa galleria, ed un'altra sotto il nome di B. Luini nella Galleria degli Uffizi) in possesso della famiglia

della mano non bella, dura anzi, della forma del viso, se si guarda poi più accuratamente il paesaggio e il panneggiamento, si deve trovar presto e con sicurezza, il vero autore di questo quadro. E questi non è altri che Pier di Cosimo; (†) del quale il Vasari ci ha lasciato una biografia molto succinta ed insufficiente. Pier di Lorenzo, detto Pier di Cosimo, nacque intorno all'anno 1462 a Firenze e ivi morì nel 1521. Ch'egli sia stato scolaro di Cosimo Rosselli, è cosa assodata; da lui infatti gli venne il soprannome; è pure molto probabile ch'egli sia in seguito venuto a contatto col giovane Bartolomeo della Porta, nato nel 1475, e con Mariotto Albertinelli, nato nel 1474, sui quali come più vecchio e quindi più esercitato compagno di scuola, può aver avuto una certa influenza, specialmente per quanto concerne il paesaggio; ch'egli finalmente nella sua eccellente tavola d'altare, nella stanza del Commissario degl' Innocenti a Firenze, tradisca una intima relazione, tanto nei tipi del viso delle sue figure quanto negli accessorii, con Filippino Lippi, non si vorrà, io spero, contrastare. Fra i pittori del secolo, se eccettuiamo Benozzo Gozzoli, il Pinturicchio e Lorenzo Costa, nessuno si è dedicato con tanto amore al paesaggio come Pier di Cosimo, e ne dan piena prova in taluni dei suoi quadri quei paesaggi spesso alquanto fantastici, i quali sono sempre pensati con molto ingegno e diligentemente eseguiti, come si ha replicata occasione di convincersene agli Uffizi. [1] Anche Andrea del Sarto può avere ereditato questa predilezione pei bei fondi di paesaggio dal suo maestro Pier di Cosimo.

In questa occasione, mi si conceda, tanto più da che le opere di questo maestro sono rare, di menzionare ancora due quadri di Pietro, uno dei quali si trova a Roma, l'altro nel Louvre. Il primo rappresenta in mezza figura una *Santa Maria Maddalena,* ch'è ben conservata e ricorda nella forma del viso

ducale Melzi d'Eril a Milano. e particolarmente da un quadro coll'*Adorazione dei Magi* nella Galleria Borromeo a Milano, Cesare da Sesto deve essersi fermato a Firenze nei primi anni del secolo XVI, ed aver risentito una certa influenza da quegli artisti, specialmente da Lorenzo di Credi e dall'Albertinelli.

[1] Il paesaggio nel quadro di Pier di Cosimo, N. 1246, nel quale è rappresentata *La liberazione d'Andromeda,* è affatto identico a quello di questo tondo della Galleria Borghese. Nell'inventario della Galleria degli Uffizi dell'anno 1580 si dice che il quadro sia stato disegnato da Lionardo da Vinci e da Pier di Cosimo soltanto dipinto (Vasari, VII, 119, 2). Io tengo per solito molto poco a queste *tradizioni*, ma questa volta essa mi pare degna di una certa considerazione. Poichè in questo quadro di Pier di Cosimo parecchie teste hanno positivamente non solo lo sfumato di Lionardo, ma anche un'espressione che ricorda la *Gioconda*. Pier di Cosimo dovrebbe per conseguenza aver dipinto quel suo quadro intorno al 1506, quando cioè Lionardo compiva il ritratto di Monna Lisa. S'intende però che anche la composizione appartiene a Pier di Cosimo e non a Lionardo.

Filippino Lippi. L'abito è verde oscuro, il mantello rosso carico con ombre tratteggiate in nero; i capelli bruni sono, come sempre in Piero, tirati lisci sulle tempie e adornati con una fila di perle; l'espressione della bella peccatrice è quella d'una dolce amabile malinconia, il fondo oscuro. Questa deliziosa pittura appartiene all'on. barone Giovanni Baracco di Napoli, membro del Senato ed uno dei più colti amici dell'arte, ch'io abbia avuto occasione di conoscere in Italia. Il quadro fu da lui acquistato al Monte di Pietà di Roma, dove insensatamente passava per opera del Mantegna. L'altro quadro rappresenta la *Madonna* col Bambino, e si trova nella galleria del Louvre, N. 497, come opera *d'ignoto*. Il defunto direttore V. Both di Tauzia alla vista di questo quadro, sentì richiamarsi il Signorelli. Se non che il signor dott. Gustavo Frizzoni vi riconobbe agevolmente la mano di Pier di Cosimo. [1] Abbiamo poi da segnalare qui un'altra opera del nostro Pier di Cosimo. Questa per verità non è attribuita al giovane Raffaello, ma ad uno scolaro od imitatore di Andrea del Sarto (alla sua volta discepolo di Pier di Cosimo), cioè al Franciabigio, che già ci è noto come maestro del Bachiacca e che, come fu detto, può aver forse imparato nella bottega di Pier di Cosimo. Rappresenta *Il Giudizio di Salomone* e nel catalogo è posto sotto il N. 329. (†) Anche questa graziosa tavoletta potrebbe essere stata dipinta da Pietro, ad ornamento di qualche mobile. Si vede da ciò che i ricchi fiorentini del terzo decennio del secolo XVI si rivolgevano con preferenza per tali lavori a quel gruppo d'ingegnosi pittori che direttamente o indirettamente ebbero ad educarsi nel laboratorio del nostro Pier di Cosimo, come Andrea del Sarto, il Franciabigio, il Bachiacca ed altri.

Le più antiche opere di Piero, come, per esempio, il N. 1250 della galleria

[1] I signori Crowe e Cavalcaselle (III, 421) vogliono scorgere la collaborazione di Pier di Cosimo in tutte quelle tavole d'altare della chiesa di Santo Spirito, che ivi sono attribuite ora al Ghirlandajo, ora a Filippino Lippi, o, con maggior conoscenza di causa, a Cosimo Rosselli. Io non mi arresterò su questo giudizio, ma non posso sopprimere qualche dubbio sulla giustezza di esso, tanto più che non pare quei signori siansi fatta una idea chiara di questo maestro, poichè altrimenti avrebbero subito riconosciuto, non solo le opere di Pier di Cosimo in questa Galleria Borghese, ma anche quelle del Museo di Berlino e della Galleria di Dresda, laddove mantennero invece sopra tutti questi quadri il più profondo silenzio. Quanto alle tre tavole d'altare della chiesa di Santo Spirito, esse mi si presentano come opere di scuola di Cosimo Rosselli, ed immensamente lontane da quelle di Pier di Cosimo. Anche il disegno a carbone col Bambino ignudo giacente, della collezione di Weimar (Braun 19), non è certamente di mano di Pier di Cosimo, nè lo è altrimenti il ritratto nel primo corridoio degli Uffizi (N. 32) ora incomprensibilmente battezzato per Pietro Rosselli, ch'è un'opera evidente di Ridolfo del Ghirlandajo. (†)

degli Uffizi, il gran quadro della stanza del Commissario degli Innocenti ivi pure, la Santa Maria Maddalena del senatore Baracco, il tondo della galleria di Dresda, i quadri sotto i N. 107 e 204 nel museo di Berlino, l'eccellente

MADONNA CON SANTI E FONDO DI PAESE, di *Pier di Cosimo* (Galleria degli Uffizi).

quadro della National Gallery (*Morte di Procri*), la Madonna del Louvre, tutti questi quadri mostrano un'influenza di Filippino, e appartengono probabilmente agli ultimi anni del secolo XV o ai primi anni del secolo XVI. Il quadro all'incontro di Pier di Cosimo, ch'è esposto nella galleria degli Uffizi sotto

il N. 1246 e nel quale si rivela nel modo più evidente una certa influenza di Lionardo, porge quella chiara gamma di colori che più tardi Andrea del Sartol in parte e molto più il Bachiacca si appropriarono. Anche certa forma rotonda del cranio, quasi schiacciata, di Piero, si mostra solo nei suoi quadri posteriori, come per esempio nei N. 28, 38, 1246 della galleria degli Uffizi e nel N. 60 della nostra galleria Borghese. Sono quadri piccoli, destinati ad ornamento di mobili o di pareti di stanze. L'arte diventata libera comincia oramai ad abbandonare i muri delle case di Dio, e, profittando della sua libertà, alberga nelle case degli uomini.

MARIOTTO ALBERTINELLI.

Per continuare la rassegna degli altri quadri dei pittori fiorentini di questa Galleria, dobbiamo rivolgerci ora al N. 310, una Sacra famiglia, segnata in oro coll'anno 1511. La composizione di questo quadro sembra provenire da Fra Bartolommeo della Porta, mentre la spedita esecuzione di esso appartiene assolutamente a Mariotto Albertinelli. (†) Il quadro rappresenta la *Madonna* col bambino Gesù e col piccolo Giovanni. Oltre il millesimo, in oro, vi si trova la nota croce rossa coi due anelli l'uno nell'altro intrecciati. La croce vi sta a rammentare il chiostro di San Marco a Firenze, i due anelli i due amici e collaboratori Fra Bartolommeo e Mariotto. Di tali deboli produzioni degli anni 1510, 1511 e 1512 ne ho viste parecchie, tanto in case private (a Firenze in casa del marchese Bartolommei, a Roma in casa Guerrini Antinori) come in pubbliche Gallerie, per esempio in quella del Belvedere di Vienna coll'anno 1510, in quella del principe Corsini a Firenze coll'anno 1511. (†) Il convento di San Marco, come vuolsi, soleva fornire il materiale a tale fabbrica di quadri, il cui ricavato veniva poi diviso in due metà, una delle quali tornava a Fra Bartolommeo, cioè al chiostro, l'altra all'Albertinelli. Un quadro simile a quello sopra descritto della Galleria Borghese collo stesso anno si vedeva prima anche nella Galleria Sciarra-Colonna, ora inaccessibile, ove parimente, come si comprende, veniva messa a carico di Fra Bartolommeo. (†) I signori Crowe e Cavalcaselle vorrebbero invece rivendicare i quadri così contrassegnati a Fra Paolino da Pistoja (III, 178 e 482). Io non posso nemmeno questa volta dividere il loro parere non ostante la migliore mia volontà. Fra Paolino appare nel suo affresco dell'anno 1516, nel chiostro di Santo Spirito a Siena, [1]

[1] Il disegno di questo affresco è agli Uffizi: Cornice 484, N. 1402.

dov'è rappresentato *Il Crocifisso con parecchi Santi ai lati,* un duro e debole pittore; [1] anche nel suo grande quadro dell'anno 1519 nell'Accademia di Firenze egli è tuttavolta pesante e rigido, e soltanto nelle sue opere posteriori (1528) a San Domenico e a San Paolo a Pistoia, imita con maggiore abilità Fra Bartolommeo. Fra Paolino fu, come c'informa il Vasari, figlio d'un debole scolaro di Domenico Ghirlandajo, cioè di Bernardo del Signoraccio, e compì, secondo ogni probabilità, i suoi studii nella bottega di suo padre prima di avere contatti con Fra Bartolommeo. Si confrontino ora le succitate Madonne degli anni 1510, 1511, 1512, coll'*Annunciazione* così accuratamente eseguita di mano dell'Albertinelli del medesimo tempo, ed esposta pure nell'Accademia fiorentina, ed anche colla predella eseguita nel 1503 (N. 1259), in Galleria degli Uffizi, dove domina lo stesso tipo di Madonna, e si scorgerà in tutte queste opere la medesima modellatura degli occhi cogli orli delle palpebre vivamente illuminate, la stessa forma della mano col pollice corto caratteristicamente formato e colle unghie grigiastre, perfino la medesima aureola, colla sola differenza che le Madonne fabbricate nel chiostro e probabilmente fatte per committenti poco facoltosi sono molto più andanti. Per tagliar corto con un colpo solo tale disputa tra i signori Crowe e Cavalcaselle e me, ricorderò il gran quadro in tavola dell'*Annunciazione*, del Museo di Ginevra, che porta la seguente scritta:

1511. FRIS. BARTHO. OR. P.
ET MARIOTTI FLORENTINOR.
OPVS.

Se questo quadro di Ginevra fosse stato noto al direttore W. Bode egli avrebbe esitato, io credo, a seguire i suoi maestri anche in questo giudizio.

Tanto Fra Bartolommeo della Porta, quanto il suo scolaro e compagno di

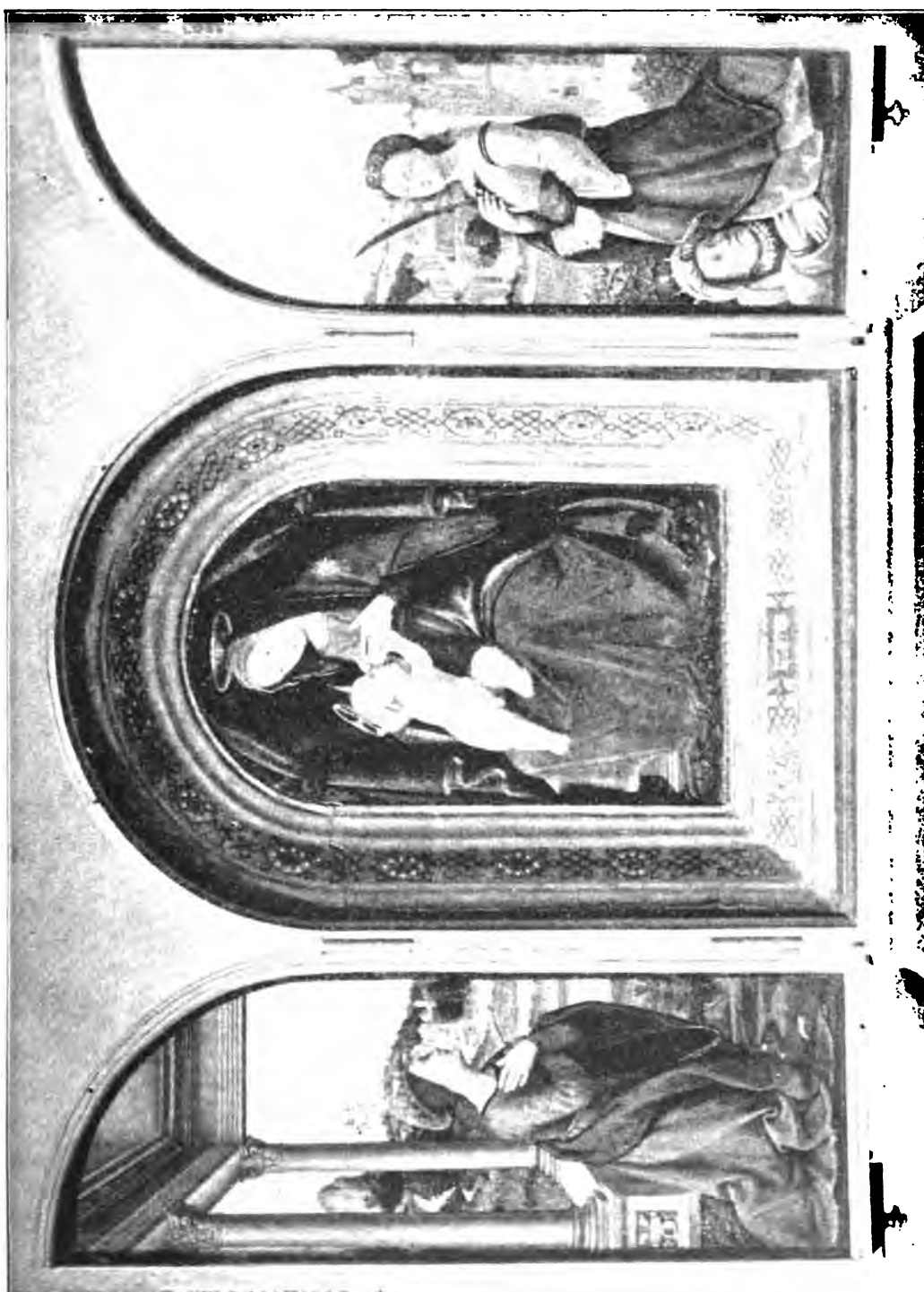
[1] Si avverta in questo affresco quanto sono grosse e senz'alcun garbo le teste della Maddalena e di San Giovanni, quanto dure le mani col pollice corto e grosso, male modellato il corpo di Cristo, rozze le pieghe delle maniche. Insomma si vede che nell'anno 1516 Fra Paolino era ancora principiante, mentre le pitture dell'Albertinelli degli anni 1510-1512 rivelano una mano pratica. Oltre le opere note di Fra Paolino a Pistoia, anche la chiesa di quell'ospitale possiede una *Madonna in trono* coi santi Girolamo, Sebastiano, Maria Maddalena, il piccolo Giovanni ed un altro santo. Nella stessa chiesetta si trova un eccellente quadro grande di Lorenzo di Credi: *La Madonna in trono* col bambino Gesù, che dà la benedizione alla Maddalena inginocchiata innanzi a lui, con Santa Caterina, San Giovanni Battista e San Gerolamo.

lavoro di pochi anni più vecchio, Mariotto Albertinelli, fecero i loro studii nella bottega di Cosimo Rosselli, molto frequentata nel nono decennio del secolo XV. Verso l'anno 1485 Pier di Cosimo dovette spiegarvi molta attività accanto al maestro, tanto che, come fu detto, sembra probabile che la sorveglianza e la direzione degli scolari gli sia stata affidata dal maestro Rosselli. E infatti se confrontiamo i disegni a penna di Fra Bartolommeo e di Mariotto agli Uffizi col disegno di Pier di Cosimo: dell'*Adorazione del bambino Gesù* (N. 343, Cornice 80, Braun 211), evidentemente risulta che quest'ultimo deve aver esercitato nella tecnica una forte influenza sui due primi. In seguito però quegli che l'Albertinelli si propose a tipo, fu Fra Bartolommeo, l'artista più elevato e serio nel quale intento egli riescì così bene, che ancora oggi parecchie opere della prima epoca dell'Albertinelli vanno sotto il nome di Fra Bartolommeo, come per esempio il bel piccolo trittico dell'anno 1500 nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano, (†) la Madonna della collezione del Seminario vescovile di Venezia, (†) le due tavole di Santa Caterina e Santa Maria Maddalena (N. 91 e 99) nell'Accademia di Siena;[1] mentre al contrario un lavoro giovanile di Bartolommeo della Porta: il *Noli me tangere* del Louvre (N. 17) passa per opera dell'Albertinelli.[2] (†)

Negli ultimi anni del secolo XV, allorquando l'Albertinelli lavorava in società col suo amico Fra Bartolommeo della Porta nel convento di Santa Maria Nuova, il grande trittico di Ugo von der Goes coi ritratti della famiglia Portinari, il quale si trovava in quella chiesa, deve avere esercitato sull'Albertinelli una forte impressione. Evidentemente egli mirò in quel tempo ad imitare in parecchi quadri quel pittore fiammingo (anzichè il Memling, come opina il signor direttore Bode), e non solo nell'armonia dei colori e nei costumi, come accade nel trittico del Museo Poldi, ma anche nell'accurata esecuzione dei suoi fondi di paesaggio, come si vede nel quadretto della *Cacciata dal Paradiso*, già presso il signor Baseggio a Roma.[3] I quadri di Mariotto dei primi

[1] I signori Crowe e Cavalcaselle (III, 475) attribuiscono queste due tavole al loro Fra Paolino.

[2] I signori Crowe e Cavalcaselle, che giudicano questo quadro dell'Albertinelli, lo pongono nell'anno 1494 (!). In esso la forma della mano indica Bartolommeo; il paesaggio ricorda quello del quadro di Fra Bartolommeo dell'Accademia fiorentina dell'anno 1506 (?), rappresentante *San Bernardo*, cui appare la Vergine col bambino Gesù. Il bel disegno al carboncino pel San Bernardo è in possesso di S. A. R. il granduca di Weimar (Braun 25).

[3] Questo quadretto dell'Albertinelli, che fu poi venduto a Roma, dai signori Crowe e Cavalcaselle è accettato come opera giovanile di Raffaello! Passavant (II, 314) dice di questo quadro, nel quale giustamente riconobbe la mano dell'Albertinelli: *Le paysage est riche, mais froid de ton*, vale a dir fiamingheggiante.

Madonna col Bambino fra le sante Barbara e Caterina, di *Mariotto Albertinelli* (Museo Poldi-Pezzoli).

anni del secolo XVI, come la *Visitazione* dell'anno 1503 negli Uffizi, i due Santi Giovanni evangelista e Maddalena (frammenti della collezione del signor Giovanni Morelli) molto s'avvicinano ai modi e al fare di Fra Bartolommeo, colla differenza però che le figure sono meno sciolte e nobili di quelle del Frate e che il frondeggio è eseguito colla paziente finezza del miniatore, cosa che non si verifica mai nei paesaggi di Fra Bartolommeo. Poco prima della morte di Filippino Lippi (1504) e quando il suo amico Bartolommeo già da qualche anno si era ritirato nel silenzio del chiostro, Mariotto deve essere entrato in istretta relazione con Filippino. Alcuni dei suoi quadri di quegli anni, come il bel tondo (N. 365) del palazzo Pitti, non che il suo quadro nel Duomo di Volterra rivelano l'influenza di Filippino. All'Albertinelli infatti, e non ad altri, fu dopo la morte di Filippino dato l'incarico di terminare la grande tavola d'altare (N. 16 del Louvre) che Filippino aveva lasciata appena incominciata. La figura di San Girolamo in questo quadro, fu evidentemente disegnata da Filippino stesso sulla tavola. [1]

Dell'epoca posteriore dell'Albertinelli, l'Accademia fiorentina possiede alcuni buoni quadri.

Le migliori opere di Fra Bartolommeo si trovano a Lucca, la maggior parte pur troppo sfigurate da mali restauri. A Roma non mi è nota alcuna opera di questo grande maestro, dal quadro della Galleria Corsini in fuori.

A Firenze all'incontro nella Galleria degli Uffizi, come nell'Accademia e nel palazzo Pitti si veggono parecchi quadri caratteristici di lui. Una delle più prelibate dei primi tempi del maestro, dalla casa del defunto conte Baldelli di Firenze passò nella bella collezione del noto uomo di Stato, marchese Emilio Visconti-Venosta a Milano. È un tondo colla *Sacra Famiglia* che adora il Bambino giacente sul suolo; il cartone di questo quadro si trova nell'Accademia fiorentina. [2]

Fuori d'Italia le opere di Fra Bartolommeo e dell'Albertinelli sono assai rare.

[1] Nel tipo del Santo, e nella forma dell'orecchio e della mano si riconosce senza grande fatica la mano di Filippino.

[2] I disegni della prima epoca di Fra Bartolommeo della Porta sono la maggior parte eseguiti con penna sottile, come se ne vedono agli Uffizi (cornice 457, N. 1233–1239) ed anche nella collezione del Museo britannico (Braun 1, 2, 3 e 4); quelli della sua epoca posteriore sono invece quasi tutti al carbone o a matita nera. Non di raro gli sono attribuiti disegni a penna del suo imitatore Andrea Brescianino, come per esempio nella Galleria degli Uffizi (cornice 453, N. 1244). (†) Andrea del Brescianino non copiò solo i disegni ma anche i quadri di Fra Bartolommeo: tale fra altro la *Sacra famiglia* (N. 133) dell'Accademia di Torino. (†)

Andrea del Sarto.

Da Fra Bartolommeo siamo involontariamente condotti ad Andrea del Sarto, le cui presunte opere sono esposte ora nella ottava sala. Sotto il N. 334 vediamo una *Sacra Famiglia* con figure, al naturale, munite del monogramma autentico del pittore, cioè dei due A intrecciati. Prima che i commentatori fiorentini del Vasari avessero constatato il vero nome del pittore Andrea del Sarto non essere quello di Vannucchi, come aveva asserito il Baldinucci, ma Andrea d' Agnolo (oggi si direbbe Angeli o De Angelis), si soleva trovare nei quadri che erano attribuiti ad Andrea nelle collezioni un' A con un V intrecciati, le quali lettere passavano pel monogramma di Andrea Vannucchi. Dopo la scoperta del vero nome del pittore, il monogramma fu il più delle volte corretto, fu aggiunta cioè al V una lineetta trasversale e questa lettera fu così trasformata in un'A, cosicchè in questa comoda maniera fu ristabilito il vero monogramma di Andrea del Sarto, di due A intrecciati fra loro. Ma tali monogrammi corretti ben si palesano per ritoccati e rinnovati, come per esempio quello che abbiamo innanzi agli occhi.[1] La composizione di questo quadro appartiene positivamente ad Andrea, l'esecuzione nullameno è troppo dura e priva di spirito per essere di lui. Io la credo quindi una delle molte copie che ci è accaduto di vedere di questo quadro ottimamente composto. Degli altri parimente ritenuti di Andrea del Sarto vuolsi dire all' incirca la stessa cosa, e posso risparmiare a me, e specialmente ai miei onorevoli lettori, la fatica di trattenerci intorno ad essi. Va eccettuata bensì la *Santa Maria Maddalena*[2] esposta vicino alla finestra, quadro che suole essere frequentemente copiato.[3] Nel parer mio questa attraente pittura non appartien ad Andrea, ma ad uno dei suoi più diligenti imitatori, a Domenico Puligo, (†) del quale sono esposte in questa medesima camera altre due opere, ed una anche nella Galleria Colonna, N. 17.

[1] Anche nella Galleria Doria nel 1.° braccio, sotto il N. 37 si vedeva una *Madonna* col San Giovanni Battista, sul quale è segnato il monogramma di Andrea del Sarto. Secondo me quel quadro è opera d'un pittore tedesco che ha tolto ad Andrea del Sarto la Madonna col Bambino e il Battista colla pelliccia probabilmente ad A. Durero. La forma della mano, come della testa di quel Battista, mi sembra molto dureriana.

[2] Una copia antica di questo quadro si vede anche nell'Accademia di Torino, N. 148.

[3] Della stessa epoca del Puligo il marchese Covoni possiede a Firenze il ritratto d' una giovane donna.

Jacopo da Pontormo

Un altro pittore fiorentino che in più modi subì l'influenza di Andrea fu Jacopo da Pontormo (1494–1556). A lui e non al suo scolaro Angelo Bronzino, come reca il Catalogo, appartiene il buon ritratto, N. 74.[1] (†) Rappresenta un uomo attempato in veste di velluto rosso con un libro in mano: figura sino al ginocchio in grandezza naturale.

Ma lasciamo da parte ormai tutte queste mediocrità dell'arte fiorentina, e volgiamo lo sguardo ad un'opera di quella medesima Scuola, che merita tutta la nostra attenzione. Insisto sulla Scuola fiorentina, quantunque il Catalogo di prima attribuisse il ritratto d'un cardinale, grande al vero, nientemeno che al divino Raffaello, e come tale venisse senz'altro dal pubblico dilettante considerato e ammirato.[2] Santo potere del nome! Questo bel ritratto è classificato ora sotto il N. 408. Il cardinale, un uomo di mezza età, siede ad un tavolo coperto d'un tappeto turco, sul quale sta un prezioso campanello cesellato simile a quello che troviamo nel classico ritratto di Leone X di Raffaello in palazzo Pitti. Il gran signore se ne sta seduto con nobile decoro e in modo assai naturale e ci guarda con grande sicurezza. I colori della pittura sono armonici, ma non sono nè umbri, nè romani raffaelleschi, bensì affatto fiorentini. Se io osservo più attentamente il cardinale, mi pare che da questa figura venga fuori il genio del Pontormo, da poi che nessuno vorrà negare che in tutte le opere d'arte genuine sia insita qualche cosa dell'essenza dell'autore.[3] La modellatura dell'occhio profondamente incavato è affatto quella del Pontormo, inoltre il disegno delle mani col difettoso modellato della prima falange dell'indice,[4] caratteristica del maestro, come pure la carnagione spun-

[1]) Dal nuovo direttore della Galleria è stata classificata a seconda della mia indicazione.

[2]) Secondo il Passavant (II, 358) la testa e le mani (!) avrebbero l'impronta raffaellesca, tutto il resto sarebbe eseguito da uno scolaro. In proposito egli insiste specialmente sul tappeto, che rivela a suo dire, la mano dello stesso pittore il quale ebbe a dipingere il tappeto nel ritratto del cardinale Inghirami nella Galleria Pitti. Se non che noi vedemmo che quest'ultimo preteso quadro raffaellesco da altri critici è considerato come una copia fiamminga.

[3]) Sulla persona effigiata nulla posso dire di positivo. Il Passavant (II, 355) crede che possa rappresentare forse il cardinal Borgia.

[4]) Questo difetto il Pontormo pare averlo preso dal suo prototipo Andrea del Sarto, ma, come suole accadere a tutti gli imitatori, egli esagerò il difetto del maestro. Iacopo può certamente aver frequentato, da ragazzo per qualche tempo, come informa il Vasari, le botteghe di Lionardo, dell'Albertinelli e di Pier di Cosimo, forse come fattorino; ma il suo vero maestro fu

Ritratto di un Cardinale, di *Jacopo da Pontormo* (Galleria Borghese).

gosa, unitamente al fondo alla fiorentina che rammenta Andrea del Sarto, non mi lasciano più alcun dubbio che il Raffaello di questo eccellente ritratto non sia stato altri che il nostro Jacopo Carrucci da Pontormo. (†) Chi però desiderasse convincersene meglio, può confrontare questo ritratto con quello del vecchio Cosimo de' Medici, ch'è opera incontrastabile del Pontormo ed è esposta in una cella del convento di San Marco a Firenze, e cogli altri due ritratti agli Uffizi, N. 1270 e N. 1267.

Un'altra opera del Pontormo, che va in Roma sotto il nome del Peruzzi, è il *Pigmalione* della Galleria Barberini (Sala II, N. 64). (†) Le opere migliori di questo pittore sono a Firenze; in palazzo Pitti e nella Galleria degli Uffizi; nel palazzo del marchese Farinola; nella chiesa di San Michelino e di Santa Felicita; nella villa del Poggio a Cajano. Buoni disegni: nella collezione degli Uffizi, cornice 224, N. 671 e 672; cornice 226, N. 675; ed ivi pure cornice 147, N. 526; il disegno a penna, col *Padre Eterno, che ordina a Noè di costruire l'arca,* probabilmente una copia del Pontormo dal disegno originale di Raffaello; la biblioteca Corsini in Roma possiede ventisette disegni di Pontormo, tra i quali alcuni molto buoni, specialmente i numeri 124173, 124182, 124183, 124187, 1241228, 1241254.

Nella collezione di Chatsworth s'incontrano pure sotto il nome di Michelangelo due disegni di Jacopo, uno in matita nera rappresenta la *Madonna col Bambino* (Braun 47); l'altro, a rubrica, una figura del soffitto della Cappella Sistina (Braun 25) (†). Porta il N. 79 un ritratto di donna alquanto contestabile e insignificante, come opera di Angelo Bronzino (?) (N. 28), l'eminente scolaro del Pontormo, il quale, come racconta il Vasari, fece i suoi primi passi nell'arte sotto la direzione di Raffaellino del Garbo, prima di accostarsi a Jacopo Carrucci da Pontormo. Angelo Bronzino (1502 † 1572) ebbe un gran numero di scolari ed imitatori nella sua città nativa di Firenze; alcuni dei quali voglio qui ricordare unicamente perchè suole molto spesso accadere che i ritratti da loro eseguiti passino per opere del Bronzino stesso, laddove questi tanto per lo spirito e per l'eleganza del disegno, quanto per la perfezione dell'esecuzione è di molto superiore a tutti i suoi imitatori, i quali si chiamano: Cristofano dell'Altissimo, Lorenzo dello Sciorina, Stefano Pieri, Alessandro Allori, nipote del Bronzino ed altri.

Di Angelo Bronzino, che io per la sua eleganza vorrei chiamare il Par-

Andrea del Sarto, e ciò è attestato, oltre che dal suo affresco nel chiostro dell' Annunziata a Firenze, da taluni ritratti de' suoi primi tempi, come per esempio il ritratto d'uomo in profilo del palazzo Pitti (N. 249) ed anche quello d'un giovane artista nella collezione Morelli.

migianino di Firenze, vediamo in questa Galleria una eccellente *Lucrezia* (N. 75); quadro che io, unitamente a certa *Cleopatra,* vieppiù bella (N. 337), terrei dell'età giovanile dell'artista. Queste sue prime opere sono tutte severe nel disegno, ma molto nere nelle ombre. Fra i migliori ritratti dell'artista io novero quello di Giannettino Doria, già nella Galleria Doria Panfili; quelli dello scultore (N. 1263) e dei coniugi Panciatichi nella collezione degli Uffizi, e più di tutti, quello del Salon Carré al Louvre.

Il ritratto di Cesare Borgia
(ora proprietà Rothschild a Parigi).

Ma chi ha eseguito questo solenne così detto ritratto di Cesare Borgia dalla rigida eleganza? Questa domanda sembrerà forse temeraria ad alcuni dei miei lettori, fors'anco strana, da poi che quel ritratto viene tanto ammirato dal pubblico non soltanto come l'effigie del duca Valentino, ma per essere comunemente magnificato come opera di Raffaello. [1] Parecchi nuovi critici per verità hanno negato fede a questa ultima attribuzione e il più sagace fra loro, il defunto O. Mündler, [2] attribuì il ritratto senza esitare al Parmigianino. L'arguto prof. Burckhardt [3] lo ritiene all'incontro un eccellente quadro tedesco, forse di Giovanni Pencz. Contro questi eminenti conoscitori è molto arrischiato per me il far udire la mia debole voce. Se è vero però il proverbio italiano che *fra i due litiganti il terzo gode,* posso abbandonarmi alla speranza di essere inteso io pure in questa disputa fra i grandi. E quand'anco non cogliessi nel segno, sarei almeno in buona compagnia.

Consideriamo però più attentamente questo famoso duca Valentino, illustrato da molteplici incisioni e fotografie. [4] Che la pittura non possa essere opera di Raffaello, dovrebbe, io credo, riconoscerlo anche un frequentatore di gallerie di corta vista, sol che si pigliasse la briga di confrontare questo quadro colla *Deposizione* dell'Urbinate; la qual cosa non s'accorda certamente coll'uso invalso dello *steeple chase* a traverso le gallerie. Nè a tale pedanteria vuolsi assoggettare un *touriste* avido di godere e d'imparare in fretta, e pel quale il tempo è tanto prezioso.

Esaminiamo in primo luogo se questa sia o possa essere l'effigie di Ce-

[1] Il signor consigliere intimo Carlo von Ruland lo attribuisce alla scuola di Raffaello.

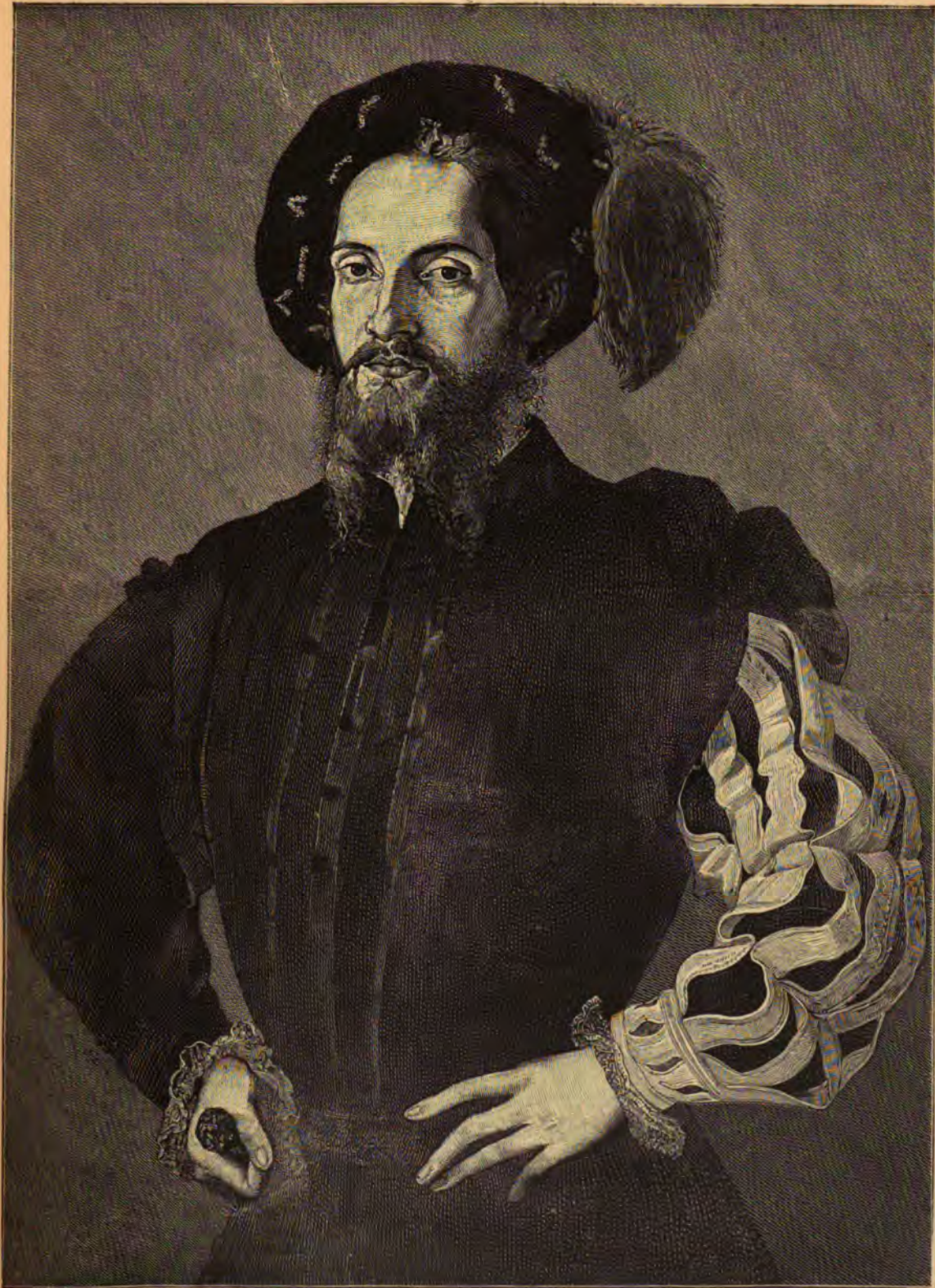
[2] Pagina 80.

[3] *Cicerone,* I.ª edizione, pag. 910.

[4] Cesare Borgia fu nell'anno 1499 nominato da Luigi XII duca di Valentinois e sposò in quell'anno Carlotta d'Albret, sorella di Giovanni d'Albret, re di Navarra.

sare Borgia. L'atteggiamento è proprio d'un uomo che vuol darsi importanza, e la corrispondente espressione alquanto comune, anzi, sensualmente rozza, e nello stesso tempo di una insignificante regolarità, danno al giovine cavaliere, almeno per me, qualche cosa di ripulsivo piuttosto che di attraente. Se questo Cesare fosse vivo non sarebbe precisamente l'uomo col quale desidererei fare intima conoscenza, e in questo senso potrei lasciar correre il battesimo. Non si può certo negare che sia un bel cavaliere, il quale anche in un moderno salotto potrebbe fare la sua fortuna col sesso femminile. Ora corre bensì la fama che il famigerato duca di Valentinois fosse un bell'uomo, anzi il più bell'uomo del suo tempo, cosa che ben s'intende trattandosi d'un principe; e questo può essere un motivo, forse il motivo principale per la direzione della Galleria, di riconoscere in questo ritratto la propria effigie di Cesare Borgia. Il guaio sta soltanto nel non aver pensato che la carriera politica di quell'eroe in Italia era già finita nell'anno 1503. Com'è noto, Cesare Borgia morì quattro anni di poi innanzi alla città di Viana nel Navarrese. Se i suoi tratti fossero stati fissati su questa tavola dalla mano di Raffaello, tanto il disegno quanto la maniera di dipingere (astrazione fatta dal concetto) dovrebbero tradire l'epoca perugina dell' Urbinate, della quale in questo quadro non si scorge alcuna traccia. Si potrebbe invero obbiettare che Raffaello non avesse dipinto il ritratto durante la vita di Cesare Borgia, ma più tardi, da qualche disegno, o da un ritratto anteriore. L'obbiezione sarebbe accettabile se avesse per sè la verosimiglianza storica, e se la pittura stessa, e questo è l'essenziale, portasse l'impronta della mano di Raffaello.

Se il duca Valentino si fosse fatto ritrarre, quest'onore avrebbe dovuto toccare di preferenza al pittore di corte di suo padre, al Pinturicchio, il quale, dopo aver lavorato per papa Alessandro VI in Roma dall'anno 1492 al 1497, era entrato nell'anno 1501 al servizio del figlio Cesare Borgia. [1]

[1] Il Vasari racconta nella vita del Pinturicchio che questi dipinse infatti a fresco in una stanza di Castel Sant'Angelo anche i ritratti d' Isabella la cattolica, di Nicolò Orsini, di Giangiacomo Trivulzio, di Cesare e di Lucrezia Borgia. Più oltre lo stesso scrittore ci dice (VII, 113) che anche Pier di Cosimo fece il ritratto del duca Valentino: " ritrasse ancora poi il duca Valentino, figliuolo di papa Alessandro VI, la qual pittura oggi ch'io sappia non si trova, ma bene il cartone di sua mano ed è appresso il reverendo M. Cosimo Bartoli proposto di San Giovanni. „ Ch'è avvenuto di questo cartone? Il noto studioso dell'arte Dott. Gustavo Frizzoni sostiene di aver trovato quattro ritratti di Pier di Cosimo: due nella collezione di quadri dell'Aja (Braun 316 ter, 316 quater), un terzo nella National Gallery a Londra, e finalmente il ritratto, descritto dal Vasari, della bella Simonetta sotto le sembianze di Cleopatra, nella collezione di S. A. il duca d'Aumale.

PRESUNTO RITRATTO DI CESARE BORGIA, attribuito a *Raffaello Sanzio* (Galleria Borghese).

Anche Leonardo da Vinci, il quale, com'è noto, era impiegato presso i Borgia come primo ingegnere militare negli anni 1501 e 1502, potrebbe prima d'altri pittori avere avuta la commissione di eternare col pennello il suo signore e protettore, per quanto sia poco probabile l'abbia realmente eseguita.

Esaminiamo di nuovo con attenzione il ritratto. Il cavaliere porta un berretto ornato di penne nere ed un farsetto parimente nero colle maniche a sbuffi, dalle quali escono i polsini. Tiene la destra appoggiata all'elsa della spada, la sinistra all'anca. A giudicare dal vestito, questo pseudo-Cesare deve rappresentare un giovane gentiluomo del quarto decennio del secolo XVI. E se la densa vernice ingiallita fosse levata dalla superficie credo di non ingannarmi se presumo che si mostrerebbe ai nostri sguardi un ritratto molto vicino al bronzinesco, collo smalto proprio delle pitture di Angelo Bronzino, coi freddi toni delle carni e cogli occhi incassati in modo alquanto acuto e duro. [1] (†) L'atteggiamento rigidamente elegante richiama più il Bronzino che qualsiasi altro pittore fiorentino contemporaneo e ricorda quello del Panciatichi agli Uffizi. Il modellato e la posizione della mano è quasi quella della mano destra nel piccolo grazioso ritratto della National Gallery a Londra, N. 649, che ivi porta per verità il nome di Pontormo, ma che a me si rivelò parimente per un eccellente opera del nostro Bronzino. (†)

Si trovano in parecchie altre collezioni italiane pretesi ritratti di Cesare Borgia, per esempio in quella di Forlì, N. 151, ivi attribuito al Giorgione, il quale però non ha nulla a che fare nè con Cesare Borgia, nè col Giorgione, ma è probabilmente un ritratto eseguito dal Palmezzano di Forlì. Il ritratto di Cesare Borgia attribuito a Leonardo da Vinci e regalato dal defunto general Pepe nell'anno 1849 alla città di Venezia, che è esposto presentemente nel Museo Correr, sembra piuttosto rappresentare don Ferdinando Avalos d'Aquino. Quel debole ritratto in profilo d'altronde è ridipinto, da non meritare vi si ponga mente altrimenti.

Un terzo Cesare Borgia si può vedere nel Museo Civico di Bergamo (divisione Lochis, N. 36), ove passa per opera del Giorgione, mentre i signori Crowe e Cavalcaselle lo attribuiscono a Calisto da Lodi. [2] Nel parere mio quel ritratto pieno di vita potrebbe appartenere alla scuola ferrarese-bolognese, e probabilmente a Giacomo Francia [3] (†) in verun caso però a Calisto da Lodi, o

[1] È talora assai difficile il distinguere i ritratti di A. Bronzino da quelli di F. Salviati.

[2] Vol. II, 163.

[3] Si confronti questo ritratto coi due santi in corazza nel grande quadro, N. 175, di Giacomo Francia della Galleria di Brera.

al Romanino, come credono i signori Crowe e Cavalcaselle. Nei ritratti dipinti dal vero in questa epoca della declinante arte in Italia è in vero molto arrischiato il volere ogni volta determinare gli autori. Un quarto preteso ritratto di Cesare Borgia si trovava una volta nella collezione dei conti Castelbarco a Milano e si pretendeva che fosse di Raffaello. Secondo me, quel ritratto molto ridipinto apparteneva ad Andrea Solario.

Baldassare Peruzzi.

Più oltre il nostro sguardo bramoso di qualche cosa di più nobile si arresta sulla figura nuda d'una giovane donna che involontariamente ci attira mercè il sentimento artistico che vi si rivela, tanto nelle mosse quanto nell'espressione. Il catalogo la dice *una Venere ch'esce dal bagno* e l'attribuisce a Giulio Romano. Se non che il dottor G. Frizzoni rivendicò questo quadro, a quanto mi pare con piena conoscenza di causa, nella sua monografia intorno a *Baldassare Peruzzi,* a quest'ultimo pittore. Questo artista di fine sentimento, nato a Siena e amico di Agostino Chigi, si segnalò, com'è noto, più come architetto che come pittore, anzi in quest'ultima arte vuol essere annoverato solo tra quei grandi decoratori, la cui splendida schiera comincia con Bramante e Melozzo da Forlì.

Sul Peruzzi (nato nel 1481), come pittore tre artisti principalmente devono avere esercitato un'influenza ch'è molto facilmente riconoscibile: il Pintoricchio dapprima, il Sodoma di poi in ispecial modo, e da ultimo Raffaello. Delle pitture decorative del Peruzzi rimasero a Roma, ove percorse la maggior parte della sua carriera, alcuni saggi quali più quali meno conservati. Di lui le pitture murali sulle pareti del coro nella chiesa conventuale di Sant'Onofrio, eseguite interamente nella maniera, probabilmente anzi sugli schizzi del Pintoricchio; le *Tre Grazie* nel palazzo Chigi, le rappresentazioni di *storia romana* nelle sale del palazzo dei Conservatori nel Campidoglio, ove si scorge l'influenza del Sodoma, queste ultime (ad eternare l'ignoranza romana in materia d'arte) attribuite in apposita lapide a B. Bonfigli di Perugia; gli affreschi nella prima cappella a sinistra di Santa Maria della Pace, dove l'affinità col Sodoma si rivela colla maggior evidenza, tanto nell'armonia dei colori, quanto nei tipi dei visi, come pure nelle pieghe serpeggianti, proprie del Sodoma. Fra i suoi quadri di cavalletto dell'epoca pintoricchiesca annovero parimente due tavole larghe del Museo

VENERE CHE ESCE DAL BAGNO, di *Baldassare Peruzzi* (Galleria Borghese).

di Madrid (N. 573 e 574), una delle quali rappresenta *Il ratto delle Sabine*, [1] l'altra *La continenza di Scipione africano.* (†) Alle opere del suo secondo periodo,

[1] Il direttor W. Bode (III, 733 1884), come fu già osservato, a torto dà il quadro del Palazzo Chigi, rappresentante *Il ratto delle Sabine*, al Peruzzi; esso appartiene al Sodoma (nella

sotto l'influenza del Sodoma, parmi appartengano, oltre il suddetto affresco di Santa Maria della Pace, due notevoli disegni a penna del Louvre: *Il trionfo di Vespasiano,* N. 437 del catalogo Reiset, Braun 363 [1] ed un altro episodio della storia romana (riparto nella Sala X) esposto sotto il nome del Sodoma (catalogo Tauzia, N. 1967). Nelle pitture del soffitto della Farnesina, compiute nel 1511, il Peruzzi interpreta notevolmente l'arte antica. Alla vista di quelle forme femminili si pensa involontariamente alle gemme greche o romane. Quanto a questa Venere uscita dal bagno si direbbe sorta sotto l'influenza di Raffaello. La leggiadra donna, probabilmente disegnata dal vero, siede nuda sopra una pietra; un panno azzurro chiaro cangiante le scende dal braccio destro, ed arrivava originariamente soltanto alla coscia. L'offeso pudore di qualche successivo possessore di questa Venere, concepita affatto nello spirito classico della corte romana del tempo di Leone X, fece allungare di qualche spanna il pannolino da un ristauratore di buona volontà, e così fu coperta nell'interesse della morale anche la coscia sinistra. [2]

Raffaello Sanzio.

Da Baldassare Peruzzi eccoci condotti a Raffaello Sanzio, del quale è esposta nella nona sala la più famosa opera della sua epoca fiorentina, intendo la ben nota sua *Deposizione,* dell'anno 1507. Raffaello eseguì probabilmente il cartone per questo suo primo quadro drammatico a Firenze, dopo molti laboriosi e coscienziosi studii. Il quadro, ordinato probabilmente sin dal 1503 da Atalante Baglioni, deve essere stato compiuto nell'estate 1507 coll'assistenza di alcuni aiuti a Perugia. Che Raffaello avesse già degli aiuti lo vediamo, a

6.ª ediz. è abbandonata l'attribuzione al Peruzzi); in quel palazzo si trova invece, come fu notato, un affresco del Peruzzi. Anche I. C. Robinson nel catalogo della collezione Malcolm a Londra, scambia, in un disegno nel quale sono schizzate le Sibille dell'abside di S. Onofrio (N. 316), il Peruzzi col Sodoma (*Descriptive Catalogue of Drawings etc., by I. C. Robinson,* p. 113).

[1] Il signor Reiset non sa se debba attribuire questo disegno a L. Costa, o a Pellegrino da San Daniele. Il Passavant lo assegna con maggior conoscenza di causa al Sodoma. Quest'ultimo invece è scambiato col Peruzzi in un buon disegno a sepia per una decorazione di soffitto negli Uffizi rappresentante *La caduta di Fetonte.* Fu il Frizzoni il primo a richiamare la mia attenzione su questo eccellente disegno del Sodoma. Il Peruzzi si riconosce facilmente dalla eccessiva lunghezza delle gambe, difetto ch'ereditò dal suo primo maestro Pintoricchio, il quale alla sua volta lo aveva preso da Fiorenzo di Lorenzo.

[2] Nella collezione di quadri del Seminario Patriarcale di Venezia è assegnato al Peruzzi un quadro rappresentante *Penelope,* mentre è del Beccafumi di Siena. (?)

quanto mi pare, non solo nella pittura stessa, ma anche in parecchi disegni a penna per questa *Deposizione,* i quali, per quanto di sua mano abbozzati colla punta d'argento, devono essere stati ripresi colla penna da suoi aiuti, per meglio conservarne la traccia. Valga a rendercene capaci fra altri il grande foglio della *Deposizione* o *Pietà* nella *Salle aux boites* del Louvre, del pari che il disegno quadrettato agli Uffizi e taluni altri disegni a penna dallo stesso argomento nelle collezioni di Oxford, del Museo Britannico, del signor John Malcolm [1] a Londra, del duca d'Aumale, dell'Albertina a Vienna ed altrove. [2]

Insomma mi danno all'occhio certe cose in questa accademica pittura, nella quale mi manca affatto tanto la mano quanto il fino sentimento della linea di Raffaello, così che non esito a dividere il giudizio del barone di Rumohr, il quale nella esecuzione del quadro con tanto studio composto, scorgeva una mano estranea. Sia come si voglia, è certo che questa Deposizione ha lasciato freddo me, non meno di altri amici dell'arte, al confronto di altre opere contemporanee di Raffaello. Questo quadro, che papa Paolo V (Borghese) acquistò dai Francescani a Perugia, è uno dei più vecchi della collezione. Il Winckelmann considerandolo per una delle opere più perfette dell' Urbinate, ne vanta specialmente la forza e la verità dei movimenti e dell' espressione e la drammatica composizione. La freddezza che per me e per taluni dei miei conoscenti spira da questa opera cosidetta classica proviene forse appunto dal troppo grande studio che il giovane artista ha dedicato alla composizione di questo quadro. Anche in altre opere di Raffaello di quest' epoca, per esempio nella Madonna detta di Casa Colonna nel Museo di Berlino e in quella di Casa Niccolini presso lord Cowper a Panshanger, i più fini conoscitori stimano di ravvisare la mano di aiuti, ed io credo con piena ragione.

Nella medesima nona stanza si trova esposta un'altra opera di Raffaello, se non m'inganno, posta sotto il N. 397. Portava dapprima il nome di Holbein, ma fu dal nuovo direttore, secondo il mio parere, attribuita al Sanzio come che in modo dubitativo. Il quadro rappresenta un uomo con lunghi capelli

[1] Il disegno dello *Scheletro* della collezione Antaldi, passato in quella del signor John Malcolm (N. 179 del catalogo Robinson), parmi null'altro che una delle falsificazioni, di cui abbondava la collezione Antaldi; l'altro preteso disegno di Raffaello, N. 14, per questo quadro, avrebbe parimenti ad essere una copia. Si confronti invece con tutti i citati disegni e schizzi di Raffaello per questo quadro, il magnifico disegno a penna, che il noto amico dell'arte e col lettore signor Edoardo Habich di Cassel ha avuto la fortuna di acquistare dalla collezione Klinkosch a Vienna.

[2] Vedi a questo proposito la memoria scritta con cognizione di causa dal signor dottor W. Koopmann nella rivista intitolata: *Zeitschrift für bildende Kunst* di Lützow.

bruno-neri, apparentemente avviato alla cinquantina; egli ha un berretto nero sul capo, e porta un abito nero con pelliccia. Si direbbe incompleto nella parte concernente l'abito. I tratti dell'uomo ricordano quelli del Pintoricchio nella pittura murale della biblioteca del Duomo di Siena. Ci vuole davvero un certo coraggio o, per meglio dire, una insolita temerità, a voler scoprire oggi,

La Deposizione di N. S., di *Raffaello* (raccolta Habich).

in una delle più visitate gallerie del mondo, un'opera di Raffaello rimasta ignota, eppure io non esito a dichiarare apertamente che questo quadro sin dal primo momento che lo vidi mi fece l'impressione d'un lavoro dell'età giovanile di Raffaello, circa l'anno 1502. Non posso quindi accordarmi col defunto Mündler nel ritenerlo l'auto-ritratto di Pietro Perugino. La capigliatura è ordinata con sentimento affatto raffaellesco, e colla grazia a lui propria, gli occhi hanno una vivacità, uno splendore che difetta per lo più nelle teste del Perugino;

Ritratto del Pinturicchio? di *Raffaello* (Galleria Borghese).

il naso e la bocca inoltre sono più poderosamente modellati di quello che sogliono essere nei ritratti del Perugino. In fine la lucentezza delle carni è tutta propria dell'Urbinate. In proposito vorrei esortare i miei amici a confrontare questo ritratto coll'una o coll'altra delle teste degli apostoli nell'*Incoronazione della Madonna* di Raffaello, della Pinacoteca vaticana. (†)

Il quadro d'altronde ha sofferto, essendone stata sfregata la superficie.

La posizione del berretto fu mutata dal maestro stesso, come si può facilmente scorgere. In fine il ritratto non è interamente terminato. [1]

Del piccolo ritratto d'un ragazzo, esposto sotto il N. 399 e che nel catalogo è dato per lavoro di Raffaello, anzi pel suo proprio ritratto, poco avvi da dire, tanto è dal ristauro sfigurato. I signori Crowe e Cavalcaselle lo considerano un lavoro di Rodolfo del Ghirlandaio. Se io dovessi proporre un nome per questa opera di bottega affatto insignificante, sarebbe quello di Domenico Alfani. (†) Si confronti per esempio questo ritratto col *Presepio* di Domenico, N. 24, nella Galleria comunale di Perugia.

Perino del Vaga.

Raffaello ci guida ad un altro dei suoi contemporanei ed imitatori, che nella storia dell'arte ha ben altro significato di Domenico Alfani, voglio dire Perino del Vaga. Come Giulio Romano, subito dopo la morte di Raffaello, così anche Perino si fece più rozzo sotto l'influenza di Michelangelo. [2] Chi vuole imparare a conoscere meglio questo artista, fiorentino per eccellenza e pieno di talento, deve cercare le opere della sua prima giovinezza, specialmente quelle da lui eseguite sotto l'immediato influsso del suo maestro e paterno amico Raffaello. Queste si riscontrano essenzialmente in una serie di disegni e nelle pitture murali del Vaticano e vanno, come cercherò di dimostrare, quasi tutte sotto il nome dell'Urbinate. E poichè i biografi di quest'ultimo sono soliti a giudicare il nostro Perino soltanto dalle opere della sua seconda epoca romana, mi sia concesso, giacchè se ne offre l'occasione, di seguire questo precoce, interessante artista nelle opere della sua giovinezza, cioè dal 1514 al 1527 e di presentarle agli amici dell'arte.

Se ogni libera indagine, seguita con amore e perseveranza, può portare a sorprendenti risultati e avvicinarci, come vuolsi credere, alla verità, rallegrando e animando il nostro spirito nella tranquilla solitudine del nostro camerino da studio, tanto più grave ci riesce dall'altro canto il portare dinanzi al pubblico dei fatti che devono urtare i nervi di taluni dei nostri riputati fratelli in Raf-

[1] Tra i nuovi raffaellisti, per quello che ne so, soltanto il defunto Marco Minghetti e il prof. Carlo Lützow abbracciarono la mia opinione. I conoscitori berlinesi di Raffaello con mio rincrescimento continuano invece a protestare e con loro protesta anche il prof. Müntz.

[2] Ne fanno prova le sue pitture murali nel Palazzo Doria a Genova. In una *Adorazione dei pastori* presso lord Dudley a Londra, si riconosce per un altro verso anche l'influenza del veneziano G. A. Pordenone su Perino. Quel quadro è segnato col nome e coll'anno 1534. — (Ora trovasi nella raccolta di Sir Francis Cook a Richmond presso Londra. - *N. d. T.*)

faello. E questo è pur troppo anche il caso di Perino del Vaga, del quale io credo di aver scoperto nella decima sala di questa Galleria Borghese un'opera della sua prima epoca romana. (÷) Il quadro porta il N. 464 ed è aggiudicato a buon dritto alla scuola di Raffaello. Rappresenta *Il Presepio.* San Giuseppe sostiene con ambe le mani il nudo bambino Gesù giacente in terra, al quale la Vergine presenta il piccolo San Giovanni. Se ne trova un buon disegno all'acquerello nell'Albertina, che fu fotografato da Braun sotto il nome di Luca Penni col N. 53. (÷)

Perino del Vaga nacque a Firenze intorno al 1500 e morì a Roma nell'anno 1517. Le opere della sua prima epoca romana, cioè dal 1513 circa al 1527 sono poco note, perchè i suoi biografi hanno l'abitudine di prendere in considerazione soltanto i suoi lavori di Genova e quelli della sua seconda epoca romana (1535–1547) e di giudicare da essi l'artista. La stessa sorte ebbe anche l'olandese Franz Hals, le cui prime pitture sino all'anno 1616 sono rimaste sinora sconosciute e vanno probabilmente sotto altri nomi. Il Vasari, che conosceva Perino personalmente e come artista molto lo apprezzava, lo fa entrare nel suo undicesimo anno circa nella bottega di Ridolfo del Ghirlandaio ed ivi esercitarsi specialmente nel disegno, in cui superava di gran lunga i suoi condiscepoli;[1] così che il pittore Vaga, il quale abbisognava appunto d'un abile disegnatore per le pitture murali che aveva da eseguire a Toscanella, prese con sè quale aiuto il giovine Perino. Dopochè il Vaga, coll'aiuto di Perino, ebbe compito il suo lavoro egli condusse a Roma il volonteroso giovinetto, avido di sapere, dove egli con instancabile diligenza e colle più grandi privazioni attese giorno e notte, come dice il Vasari, allo studio dell'arte. Ci racconta inoltre lo storico Aretino che mentre Perino nella cappella Sistina copiava il soffitto di Michelangelo, " seguitava più gli andari e la maniera di Raffaello che non quella del Buonarroti. „ E così avvenne, soggiunge l'istoriografo, che Perino fu considerato " il più bello e miglior disegnatore che ci fosse. „ Con Giulio Romano e specialmente col suo compaesano Francesco Penni detto il Fattore, Perino entrò a quanto pare di buon'ora in amichevole relazione, e l'uno o l'altro di loro può avergli dato da copiare schizzi e disegni del loro proprio maestro e prototipo, come allora tra giovani volonterosi artisti era uso.[2]

[1] " E fu tra tutti i giovani suoi pari ritenuto il miglior disegnatore di quanti studiassero con lui nella bottega di Ridolfo. „

[2] Ci racconta il Vasari nella *Vita del Garofolo,* da lui pure personalmente conosciuto, che, arrivato nel suo diciannovesimo anno a Roma (1499), il Garofolo si legò col pittore fiorentino

Parecchie di tali copie di Perino dagli schizzi di Raffaello, secondo la mia convinzione, ci sono state conservate, e le citeremo più avanti. Esse sono all'acquerello, come tutti i disegni di Perino, e ricordano nella tecnica il Rosso fiorentino, in compagnia del quale con molti altri artisti fiorentini Perino studiò e disegnò le figure ignude del famoso cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Pisa* e si distinse, come osserva l'Aretino, fra tutti i suoi condiscepoli. Non passò molto tempo che il giovane fiorentino, in grazia dei disegni suoi eccellenti e pieni di brio, si rese tanto noto fra gli artisti di Roma, che Raffaello desiderò di conoscere il maraviglioso fanciullo quattordicenne e, quando vide i suoi disegni e studii, lo raccomandò a Giovanni da Udine, al quale era stata affidata la direzione delle pitture e decorazioni delle Loggie, e gli diede l'incarico di procurare lavoro sotto la sua direzione al tanto promettente giovane Perino. Il Vasari (X, 88) inoltre cita i seguenti quadri murali, che Perino del Vaga fu incaricato di eseguire cogli schizzi di Raffaello:[1] *Gli Ebrei che passano coll'Arca il Giordano;* l'*Assalto di Gerico;* la *Lotta di Giosuè; Giosuè che ferma il sole* nel suo corso; la *Nascita* e il *Battesimo di Cristo;* la *Cena eucaristica* e molte altre. (Tutte queste pitture murali, e in ispecie la Cena, sono tanto ridipinte che se ne può gustare soltanto la composizione). Il Vasari ci narra che i quadri allegorici dello zoccolo della stanza d'Eliodoro appartengono parimenti a Perino.[2] E quando più tardi papa Paolo III fece trasportare il camino della camera del fuoco (cioè di Eliodoro, da non confondere colla camera dell' Incendio di Borgo od anche colla torre Borgia) in quella della Segnatura e quivi fece portar via la spalliera in legno lavorata da Fra Giovanni di Verona, Perino del Vaga ricevette la commissione di or-

Giovanni Baldini, il quale possedeva molti bei disegni di mano di diversi segnalati maestri, e su questi disegni, che il Baldini gli prestò, il Garofolo tendeva a formarsi l'occhio e, mentre li copiava, ad esercitare la mano. (Vasari XI, 223) e nella Vita di Cristofono Gherardi: (XI, 2) " capitò al Borgo il Rosso, col quale avendo il Gherardi fatto amicizia ed avuto dei suoi disegni studiò sopra quelli con molta diligenza, „ ecc. Vedi anche nella *Vita di Michelangelo*: (XII, 159). Amando il Granacci Michelangelo e vedutolo molto atto al disegno, lo serviva giornalmente dei disegni del Girlandaio, ecc.

[1] L'Aretino cita i seguenti pittori che hanno lavorato nelle Loggie da schizzi di Raffaello: Giulio Romano, il Penni, Pellegrino da Modena (?), Bagnacavallo (?), Vincenzo da S. Gimignano, Polidoro da Caravaggio (?) e Perino del Vaga. Il Titi nell'anno 1674 aggiunge ai sunnominati anche Gaudenzio Ferrari, e Taja nell'anno 1574 voleva che anche Raffaele del Colle avesse partecipato a quelle pitture.

[2] Vedi lo schizzo all'acquerello per uno di questi zoccoli, rappresentante *Il viaggio degli Argonauti*, nell'opera del dottor Gustavo Frizzoni: *Quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore G. Morelli* (Milano 1886).

nare con istorie a colore di bronzo anche i quadri allegorici degli zoccoli sotto le pitture murali di Raffaello, come aveva fatto nella stanza di Eliodoro. Ora se si confrontano questi ultimi lavori, eseguiti nel secondo soggiorno di Perino a Roma, con quelli nella stanza vicina, ch'egli aveva compito sotto l'immediata influenza del suo maestro Raffaello, si scorge, mi pare, come la scuola dell'Urbinate pochi anni dopo la morte del maestro andava incontro alla sua decadenza. Ed ha pure pienamente ragione secondo il mio sentimento il Vasari (l. c. 156) quando sostiene che, sebbene Giulio Romano e Francesco Penni portino il nome di scolari di Raffaello e ne abbiano anche ereditato gli schizzi e i disegni, non ne ereditarono però *l'arte e la grazia* che Perino seppe dare alle sue figure. È certo che la tecnica di Giulio come pure quella del Fattore, tanto nei disegni quanto nella pittura, s'avvicina alla tecnica del loro maestro, anzi tanto s'avvicina che non solo quadri di Giulio Romano, ma molti disegni che entrambi eseguirono sugli schizzi del maestro, sono tutt'ora attribuiti all'Urbinate;[1] tuttavia nè Giulio Romano, nè il Fattore, nè alcun altro dei molti

[1] Mi sia concesso di citare qui ad esempio alcuni di questi quadri e disegni di Giulio Romano:

QUADRI.

1.° La *Visione d'Ezechiello* in Palazzo Pitti a Firenze.
2.° La *Fornarina* nella Galleria Barberini a Roma.
3.° La *Madonna del divino amore* nel Museo di Napoli.
4.° La *Madonna della perla* nel Museo di Madrid.
5.° Il quadro detto lo *Spasimo di Sicilia* nel Museo di Madrid.
6.° La *Madonna della rosa* nel Museo di Madrid.
7.° La *Madonna di Francesco I* nel Louvre di Parigi.
8.° Il grande *San Michele* ivi.

DISEGNI

che generalmente sono attribuiti a Raffaello, come che a me paiano eseguiti da Giulio Romano sugli schizzi del maestro.

a) pei freschi della Farnesina:

Nella collezione di Colonia si trova un abbozzo molto interessante di Raffaello gettato giù alla prima, per una lunetta nella prima sala della Farnesina. Questo schizzo a penna potrebbe darci la spiegazione della parte presa da Raffaello, tanto in quegli affreschi quanto in quelli pure della stanza dell'Incendio di Borgo, della chiesa della Pace ed altri. Raffaello, come vuolsi credere, soleva accennare il tema dei quadri in rapidi schizzi. Questi abbozzi del maestro venivano poi dai suoi scolari ed aiuti svolti in appositi disegni per quelle opere, prima che fossero tradotti in cartoni di grandi proporzioni, destinati ad essere lucidati. Il cartone veniva poi sottoposto alla approvazione del maestro e da lui corretto, dopo di che l'aiuto poneva subito mano all'opera. Così si capisce come Raffaello, il quale in quel tempo era ricercato tanto come archeologo quanto come architetto della chiesa di San Pietro, si fosse trovato in grado di fare in sei anni una sì

scolari e imitatori di Raffaello hanno saputo renderne con tanta purezza e freschezza lo spirito e la grazia come Perino del Vaga nella sua prima epoca romana. Non deve recare meraviglia dunque se anche i disegni di Perino, quantunque diversi nella forma e nella tecnica da quelli di Raffaello, sono fino ai giorni nostri quasi senza eccezione creduti di quest'ultimo, ciò ch'è una ulteriore prova della superficialità con cui furono sinora considerate le opere d'arte italiana.

Ma torniamo all'argomento e contempliamo anzitutto alcuni di quei disegni dell'epoca media di Perino, che come tali sono riconosciuti nelle pubbliche gallerie e cerchiamo di stabilirne le caratteristiche. Nell'Albertina: *Trionfo di Sileno*, Braun 25; nel Louvre, Salle aux boites: *Trionfo di Bacco*, Braun 70. Questi due eccellenti disegni appartengono alla stessa epoca del maestro a un di presso e sono, come è detto anche dal signor Reiset, nel suo catalogo, disegnati a penna su carta a fondo grigio, ombreggiata a sepia e lumeggiata a biacca. Le teste hanno tutte il cranio molto grosso in proporzione del viso, in modo da formare un triangolo; parecchie delle figure del fondo ci colpi-

grande quantità di pitture e di disegni. Il Vasari osserva (VIII, 38): "nelle quali sale del continuo teneva (Raffaello) delle genti (cioè aiuti) *che con i disegni suoi medesimi* gli tiravano innanzi l'opera (cioè eseguivano la pittura) ed egli continuamente rivedendo ogni cosa suppliva con tutti quegli aiuti migliori, ch'egli più poteva *ad un peso così fatto.*" Ecco quanto nota l'Aretino nella descrizione della pittura nella stanza dell'incendio di Borgo, e quando descrive le pitture murali della Farnesina riprende (VIII, 54): "Parimenti non soddisfeciono affatto gl'ignudi che furono similmente (cioè coll'aiuto degli scolari) fatti da lui (Raffaello) nella volta del palazzo di Agostino Chigi in Trastevere (Farnesina) perchè mancano di grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello, del che fu in gran parte cagione *l'avergli fatto colorire ad altri col suo disegno.*"

La maggior parte di questi disegni eseguiti sugli schizzi di Raffaello, appartengono nel parer mio a Giulio Romano, tali per esempio:

1.° *Venere e Psiche*, rubrica al Louvre (Braun 257).

2.° Le *Tre Grazie*, rubrica a Windsor (Pubblicazione della Grosvenor Gallery, R. 44).

3.° *Giovane ignudo* che colle due mani tiene una brocca, rubrica nell'Ambrosiana di Milano. Braun 129.

b) disegni di Giulio Romano per gli affreschi della stanza dell'incendio di Borgo in Vaticano:

4.° La *Portatrice d'acqua*, rubrica agli Uffizi, Braun 493.

Il professor A. Springer ha dubitato pel primo dell'autenticità di questo preteso disegno di Raffaello. Lo schizzo originale di questa figura condotta al carboncino in carta azzurra, si trova nella collezione Morelli a Milano.

5.° Due *Uomini ignudi* in piedi, rubrica dell'Albertina, Braun 176. La scritta su questo disegno è a mio credere falsificata. La scrittura non corrisponde in primo luogo a quella del Durero e in secondo luogo il colto pittore di Norimberga avrebbe difficilmente scritto Raffahel. Inoltre gli era certamente noto che Raffaello non era meno stimato da Papa Leone X che dal

scono per l'ovale prolungato delle loro teste; il braccio è sommamente lungo e troppo carnoso, specialmente la parte superiore al principio dell'omero; l'indice spesso piegato a mo' di uncino; le occhiaie così riempite d'ombra, da scorgervi appena l'occhio. Le stesse note caratteristiche si trovano anche in un altro disegno del Louvre, (Braun 275), che tanto il signor Reiset nel suo catalogo, quanto il defunto Passavant (II, 180 e 464) attribuiscono a Raffaello, mentre fu già citato dal Vasari come un disegno di Perino pel quadro da lui eseguito pel cappellano della chiesa di San Lorenzo a Firenze nell'anno 1522. Esso rappresenta l'*Eccidio di Faraone mentre Mosè passa il mar Rosso.* (†) È a credersi non verrà negato da alcuno che lo stesso artista che ha fatto i tre primi disegni sia pure l'autore di quest'ultimo.

Da questi tre disegni di Perino torniamo a quei disegni e schizzi che il fiorentino fece nei suoi primi anni a Roma. Fra questi, mi paiono i più antichi essere i due, che si trovano, uno nel primo volume dei disegni di Raffaello a Windsor, l'altro nella collezione della Galleria dell'Università ad Oxford, (N. 60, catalogo Robinson). (†) I due fogli contengono entrambi schizzi e studii per la *Disputa del Sacramento*, e potrebbero essere nel parer mio, copie fatte

predecessore Giulio II. La questione capitale resta sempre però, che il disegno tradisce la mano di Giulio Romano e non quella di Raffaello.

c) 6.° La rubrica pel quadro dello *Spasimo di Sicilia* (ora nel Museo di Madrid) degli Uffizi. Braun 491.

d) 7.° La rubrica per la *Madonna detta di Francesco I* (nel Louvre) agli Uffizi. Braun 486.

8.° La rubrica pel bambino Gesù del quadro suddetto, agli Uffizi. Braun 487.

Le tre rubriche per la *Trasfigurazione*, una delle quali si trova nel Louvre (Braun 254), l'altra nell'Albertina (Braun 139), la terza nell'Ambrosiana (Braun 128) potrebbero forse essere di Francesco Penni detto il Fattore (?). Le forme in questi tre disegni non sono di Giulio Romano e meno ancora di Raffaello, cui sono attribuiti.

Ma quali, si chiederà, sono le caratteristiche esteriori, per le quali si possono distinguere i disegni di Giulio Romano da quelli di Raffaello?

Quelle visibili ad ogni occhio sono le seguenti:

a) L'orecchio non è così carnoso, nè così rotondo come presso Raffaello.

b) Il labbro superiore è turgido, gonfio.

c) Le ossa del gomito e del ginocchio sono sempre molto accentuate.

d) La forma della mano è diversa da quella di Raffaello.

e) I risvolti delle pieghe sono più acuti di quelli di Raffaello.

Queste note caratteristiche si verificano specialmente nei disegni del suo periodo romano. Si studi all'uopo questo maestro nella sua *Madonna* della chiesa di Santa Maria dell'anima a Roma, nella *Madonna della gatta* del Museo di Napoli; nella *Battaglia di Costantino* nel Vaticano, nel disegno con diligenza eseguito e a lui giustamente attribuito a Chatsworth (Braun 66) pel suo quadro della *Presentazione al tempio* della Galleria del Louvre, che ivi porta erroneamente il nome del Bagnacavallo.

dal giovane Perino per sua istruzione, sia dall'affresco stesso, sia da schizzi prestatigli da Raffaello. Rispetto al disegno di Windsor Castle, lo stesso Passavant (II, 491) non è ben sicuro se debba lasciarlo o toglierlo a Raffaello, mentre il disegno di Oxford, tanto a lui quanto ad altri raffaellisti, parve opera autentica dell'Urbinate. Prego i miei amici di confrontare la mano destra dell'ultima figura a sinistra del disegno di Windsor, colla mano sinistra dell'ultima donna a destra in alto, del disegno dell'Albertina, Braun 25, e giova sperare ch'essi riconosceranno che i due disegni appartengono allo stesso maestro, ch' essi sono inoltre animati dallo stesso spirito e rivelano la stessa tecnica.

Esaminiamo ora altri disegni che sono parimente attribuiti all' Urbinate, laddove rivelano lo stesso spirito e la stessa tecnica, e che per conseguenza, appartengono, secondo me, a Perino. Indiscutibilmente sono eseguiti sugli schizzi di Raffaello e potrebbero anche essere stati dipinti a fresco da Perino nelle così dette Loggie di Raffaello.

Nell'*Albertina: Abramo inginocchiato innanzi ai tre angeli.* (†) Il Passavant (II, 176), seguendo la tradizione, attribuisce la pittura a F. Penni, il disegno però a Raffaello (II, 430).

Ivi: *Giacobbe e Rachele.* (†) Il Passavant (II, 177) vorrebbe la pittura eseguita da Pellegrino da Modena, ma attribuisce il disegno a Raffaello. (II, 430).

Ivi: *Giuseppe che spiega il sogno ai suoi fratelli.* (†) Il Passavant. (II, 178), non sa a chi appartenga l'esecuzione di questo quadro, ma attribuisce il disegno all'Urbinate (II, 430).

Nel Louvre: Il Padre eterno consegna a Mosè le tavole della legge. (†) (Passavant II, 465 e II, 180. Braun 270).

Ivi: *L'apparizione degli apostoli Pietro e Paolo innanzi ad Attila.* (†) Stanza d'Eliodoro. (Passavant II, 470. Braun 235). Già nell' anno 1530 questo disegno passava in Venezia per opera di Raffaello, come c'informa l'anonimo del Morelli, e questa è una prova di più della poca fede che merita la tradizione.

Ivi: *La calunnia d'Appelle.* (†) (Passavant II, 469).

Ivi: *La battaglia di Costantino.* (Passavant II, 470. Braun 236).

Nella collezione degli Uffizi sono attribuiti all' Urbinate quattro disegni di Perino: *L'adorazione del vitello d'oro.* (Passavant II, 180. Cornice 138, N. 510); il cosidetto *Morbetto,* [1] (Braun 481), disegno la cui invenzione, nel parer mio, appartiene interamente a Perino, e che questi probabilmente nel decennio

[1] I due altri disegni sono: N. 509 (cornice 138) e N. 536 (cornice 152); un quinto disegno della prima epoca dell'artista gli è giustamente attribuito e porta il N. 533 (cornice 150).

susseguente alla morte del suo maestro Raffaello avrà fornito a Marcantonio per la incisione. Pare infatti che Perino in allora fosse l'artista al quale gl'incisori si rivolgevano di preferenza per avere dei disegni da ritrarre [1]) Così il

Disegno per la disputa del Sacramento, di *Perino del Vaga* (a Windsor Castle).

Caraglio o il Bonasone fece l'incisione delle nozze di Alessandro il Grande con Rossane da un disegno che gli fornì Perino, non secondo il noto affresco del So-

[1]) Uno spiritoso raffaellista di Berlino osserva a proposito di questo disegno: " Io non so contemplare mai questo foglio senza provare quasi una specie di brivido, ma l'idealità del concetto vince la sensazione, da poi che si sente che l'artista sovrasta a tutto. „ (H. Grimm., *Zehn Ausgewählte Essays*, pag. 101). Avrebbe fatto la stessa impressione quel foglio sull'immaginoso scrittore, se fosse stato conscio che non proviene da Raffaello?

doma nella Farnesina, ma secondo il disegno a rubrica (ora nell'Albertina) che allora era ancora a Roma, anzi forse in possesso di Perino stesso. Del disegno originale di Perino per l'incisione del Caraglio, ci sono rimaste pur troppo solo due deboli copie, delle quali la migliore si trova nel Louvre, l'altra nella collezione di Windsor. (Braun N. 144-178). (†)

Anche la collezione Devonshire a Chatsworth possiede parecchi belli e caratteristici disegni col vero nome di Perino (N. 12, 17, 21 Braun), non che altri ancora che gli appartengono parimente e sono attribuiti a Raffaello, per esempio: *La risurrezione di Lazzaro; L'arringa di Costantino ai suoi guerrieri*, per la sala di Costantino in Vaticano; *Un principe inghirlandato sul trono, innanzi al quale stanno supplici due giovani,* con quattro figure a destra, cinque a sinistra. (†) Nella stessa collezione si attribuisce invece a Perino un interessante disegno della prima epoca di Giambellino (*quattro figure di santi*), ed un altro di Perino, colla *Sacra famiglia* e i santi Elisabetta e Gioachino, persino a Leonardo da Vinci. (†)

Per non istancare troppo i miei lettori con simili enumerazioni, chiedo il permesso di citare ancora come conclusione un paio di disegni a penna di Perino, che vanno parimente sotto il nome di Raffaello; uno è il noto *Carro di Nettuno* a Dresda, che come credo il Passavant, Raffaello fece ad Agostino Chigi per ornamento d'un piatto d'argento o di bronzo. L'altro disegno si trova nella collezione di Oxford (Catalogo Robinson, N. 76) e rappresenta *l'Adorazione dei pastori* (Passavant II, 512). Finalmente si trova un disegno a penna di Perino a Oxford nella collezione della Tailor Institution. Questo rappresenta una processione di Tritoni e di Ninfe. (†) Nè il signor Robinson (catalogo N. 83), nè il Passavant hanno voluto attribuire questo disegno a Raffaello stesso. L'ultimo raffaellista (Passavant II, 507, N. 523) ammette che questo disegno sia stato eseguito da Francesco Penni.

Posti questi pochi cenni, i miei amici di buona volontà potranno riscontrare nelle diverse collezioni d'Europa i molti disegni che appartengono al nostro Perino, ma che sinora sono per solito citati col nome del suo maestro Raffaello.

Prima che io abbandoni questo amabile maestro fiorentino, il quale, quanto a grazia naturale e facilità, può essere posto accanto ai suoi più vecchi compatrioti, Lionardo, Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto, voglio citare un documento pubblicato testè dal Bortolotti, il quale potrebbe bene aver relazione col nostro Perino. Trattasi di una relazione di Pandolfo di Pico della Mirandola, agente politico del duca di Mantova a Roma, alla sua signora, la

ben nota marchesa Isabella Gonzaga. La relazione è in data di Roma, 29 gennaio 1520, pochi mesi adunque prima della morte di Raffaello:

" Illustrissima Madama: In Roma evvi un giovane di 20 anni, fiorentino, quale in arte di pittura, sotto l'opera de Michelangelo, [1] s'è fatto grande, che ognuno che se intende de tal arte se meraviglia che in quella etade sia tanta sufficentia, et perchè Raffaello cognosce quanto è per reusir, lo tiene basso in modo che avendo pigliato io sua amicizia, l'ho persuaso a voler andar fuor di Roma, per farsi conoscere; esso mi ha promesso che finite alcune cose (che) ha nelle mani, che sarà a kalende di giugno, che ad ogni modo vole andar fori, donde che io ho pensato che (se) V. Exc. volesse far dipingere di posto (cioè sul posto, sul muro?) come meriterebbe quel loco, io lo invierò et sarà cosa da pochi giorni et da poche spese, perchè se contenterà in pocha cosa. La professione del ditto giovane è de dipingere a fresco sopra muro ovvero a tempera, non havendosi usato a colorire a olio. Nondimeno tanto è grande *el disegno,* che tutto farà bene pur ch'el se exerciti. Io gli faccio fare un quadro colorito a olio per mandarlo a V. Extia, acciò quello indichi l'arte sua quanto è grande in quella età de 20 anni. „ [2]

Chi guarda attentamente i disegni di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, dei primi vent'anni del secolo XVI, si accorgerà facilmente quale grande influenza abbia esercitato Perino sopra il Parmigianino, a lui spiritualmente affine. [3]

[1] Il Vasari informa (X, p. 139): " E Perino disegnando in compagnia d'altri giovani, e fiorentini e forestieri, al cartone di Michelangelo, vinse e tenne il primo grado fra tutti gli altri; di maniera che si stava in quella aspettazione di lui, ecc., ecc. „, e a pag. 141 (come fu già notato): " Perino cominciò a disegnare nella cappella di Papa Giulio (cappella Sistina), dove la vôlta di Michelangelo era dipinta da lui, seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino. „ Cioè copiava le figure di Michelangelo nella maniera e nel sentimento di Raffaello.

[2] V. Bortolotti. Artisti in relazione coi Gonzaga. 1885, pag. 155.

[3] P. J. Mariette infatti, uno dei maggiori, se non il più grande conoscitore di disegni e incisioni in Francia, non ha forse preso la copia del Louvre d'un disegno all'acquerello di Perino per *un disegno del Parmigianino? (Abecedario I, 89).*

I LOMBARDI.

GIOVAN ANTONIO BAZZI, IL SODOMA.

Poichè sotto il N. 462 del catalogo, è esposta una pittura che ora è attribuita al suo vero autore, il Sodoma, rivolgiamoci a questo maestro, il quale non è apprezzato generalmente in modo adeguato ai suoi meriti, per venire a parlare poi man mano degli altri artisti lombardi, le cui opere si trovano tanto in questa quanto in altre gallerie di Roma e d'Italia. Il quadro col N. 462 è una pittura nera, molto annebbiata, e rappresenta una così detta *Pietà*. La Vergine tiene nel grembo il corpo del suo divino Figlio. Sino a poco tempo fa questo quadro, che ha sempre un grande valore, nonostante il suo annerimento, era aggiudicato alla scuola di Lionardo. (Il nuovo direttore della galleria tuttavia, seguendo la proposta già da me fatta nella *Zeitschrift für bildende Kunst*, lo riconobbe per opera genuina del Sodoma). Non solo io aveva ammesso che l'autore di questo quadro appartenga alla scuola lombarda-milanese, e precisamente a quell'indirizzo ch'essa prese sotto l'immediata influenza di Lionardo, ma senza esitare mi associo al competente giudizio del signor dott. G. Frizzoni, il quale ha rivendicato pel primo questa pittura a Giovan Antonio Bazzi. Tanto le forme quanto i tipi dei visi e il panneggiamento, e specialmente il paesaggio tutto proprio del Sodoma, non mi lasciano un solo momento in dubbio sull'autore di questa *Pietà*. E poichè nelle opere della sua prima epoca, cioè dall'anno 1501 al 1512 circa, come nel bel tondo della *Nascita di Cristo* (N. 85 della Galleria Civica di Siena) e nell'eccellente *Deposizione della croce* (N. 336, ivi), le ombre sono chiare e luminose, così possiamo già per questo motivo collocare questo quadro tra le opere della matura attività del maestro.

Dopo che colle sue tavole di Siena e specialmente colle sue animate pitture murali del chiostro di Montoliveto (1505) il Bazzi si era fatto un nome, egli fu chiamato, com'è noto, a Roma, verso la fine dell'anno 1507, e incaricato di ornare con pitture il soffitto della Camera della Segnatura, ove lavorava il Bramantino. Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, doveva conoscere il Sodoma sin da quando era a Milano, e non è improbabile quindi che egli abbia contribuito alla chiamata del Sodoma a Roma. Da un documento scritto rileviamo che nell'estate 1508, quando Raffaello venne a Roma, il Sodoma era ancora occupato nel Vaticano. E la sua decorazione del soffitto della Segnatura, mirabile davvero, fu giudicata da Raffaello così eccellente, ch'egli non solo

la lasciò stare per quanto si poteva, ma volle attestare la sua stima al maestro lombardo, collocando il suo ritratto accanto al proprio nella scuola d'Atene. [1] Nell'anno 1513 il Sodoma era di nuovo a Roma, forse nello stesso tempo che vi si trovava anche Lionardo, maestro e prototipo suo. Secondo ogni probabilità vi fu chiamato dal suo ricco mecenate il senese Agostino Chigi, per ornar di pitture il primo piano del suo villino della Farnesina, di recente costruzione. [2]

Ma intorno a ciò avrò occasione di spiegarmi più diffusamente più tardi; per ora mi permettano i miei giovani amici di condurli innanzi ad un'altra opera del Sodoma. La pittura segnata col N. 434, nel catalogo fu classificata, come il quadro precedente, quale opera della scuola di Lionardo. [3] Rappresenta *Leda* coi due gemelli e il cigno. La composizione di questo notevole quadro è veramente di un sentimento leonardesco, [4] ma la trovata è tutta secondo lo spirito del Sodoma. (†) Può essere benissimo, se crediamo al Lomazzo (*Trattato della Pittura*), che Lionardo abbia fatto " Leda tutta ignuda col cigno in grembo che vergognosamente abbassa gli occhi „ ma sinora, a me almeno, non è capitato di vedere un disegno di Lionardo che abbia relazione con questo soggetto. Il bar. di Rumhor crede bensì di aver trovato a Cassel una Leda di Lionardo, e ad Annover vuolsi esista parimente un simile quadro del grande fiorentino. Perciò io non voglio assolutamente contrastare la possibilità che anche Lionardo possa aver dipinto una Leda.

[1] L'uomo in abito bianco e berretto bianco accanto a Raffaello non è già, come si suol credere in generale, Pietro Perugino, il quale in questa camera per fortuna nulla aveva da fare, ma il Bazzi, cui appartiene la decorazione del soffitto, e mi rallegro che questa volta anche il sig. direttor Bode (II, 707) sembri dividere la mia opinione. (†) Per lo stesso amorevole riguardo, nella camera seguente, cioè nella camera detta di Eliodoro, Raffaello, tra i portatori del papa fece, non già il ritratto di Giulio Romano, come gli storici dell'arte da Vasari in poi sogliono ammettere (egli nel 1514 non aveva che ventidue anni), ma piuttosto come io credo quello di Baldassare Peruzzi, cui appartiene in gran parte la decorazione di quella camera e che per conseguenza dev'essere ivi parimente considerato come collaboratore dell'Urbinate. (†) Chi voglia convincersene, confronti la testa del primo portatore a sinistra col ritratto del Peruzzi nel suo gran disegno ad acquarello (N. 438) della collezione degli Uffizi.

[2] Spetta forse a quel tempo la deliziosa sua tavoletta della Pinacoteca di Brera, già antecedentemente riprodotta in questo volume.

[3] Il nuovo direttore della galleria consente in questo giudizio con me ed ora il quadro porta il nome del Sodoma.

[4] Lionardo dice nel suo *Trattato della pittura* (Cap. LXIV): " Le donne si devono figurar con atti vergognosi, le gambe insieme ristrette, le braccia insieme raccolte, teste basse e piegate in traverso. „ Vedi pure J. P. Richter: *The literary Works of Leonardo da Vinci*. I, 291. N. 583.

Osserviamo ora più attentamente il bel quadro della Galleria Borghese. Sul piano anteriore spuntano fra l'erba, com'era uso di quella scuola, le violette e le margherite; un cardellino, una tortora, un tordo, stanno famigliarmente tra i piccoli semidei Castore e Polluce, i quali già appariscono vispi e disinvolti, sebbene paiano appena sgusciati dall'uovo. Nel mezzo del quadro sta Leda ignuda, alla quale il divino cigno ferventemente si accosta. Essa abbassa sorridendo mezzo vergognosa gli occhi. Il movimento del suo corpo, bello e ben costrutto, è finamente sensuale e di grande vaghezza: essa ricorda vivamente la magnifica Eva dell'affresco del Sodoma, rappresentante *Cristo nel Limbo*, nella galleria civica di Siena. Il cigno non potrebbe invero essere con più talento rappresentato, tanto nella sua mossa incalzante quanto nel modellato. Si confronti questo cigno così artisticamente concepito e formato con quello realistico d'un Hondekoeter per esempio, ossia col famoso cigno allegorico di Asseljin nel museo di Amsterdam, e si riconoscerà subito quale abisso profondo divida la grande arte italiana da quella realistica degli Olandesi. Possano i Mani di Thorè, il valente conoscitore della scuola olandese, perdonarmi questa innocua digressione. Il ricco paesaggio del fondo di questo quadro è parimente tutto concepito ed

LEDA COL CIGNO, del *Sodoma* (Galleria Borghese).

eseguito nello spirito del Sodoma,[1] e i due piccoli semidei ricordano quelli della Farnesina, come anche quelli che ancora si vedono, in cattive condizioni per verità, sul soffitto della camera della Segnatura.[2]

Così io pensava e scriveva su questa Leda del Sodoma circa quindici anni fa, ed anche più tardi, quando rividi l'attraente quadro non trovai nulla da mutare al mio primo pensiero. Il quadro era esposto, sia detto a mia scusa, sino a poco tempo fa, lontano dalla finestra, per cui lo si potea veder solo a mezza luce. Allorchè dal direttore della Galleria fu portato presso la finestra, lo vide il dott. J. P. Richter, e questi ebbe la bontà di farmi subito notare che non poteva essere se non una buona copia antica del quadro originale del Sodoma. E infatti, allorchè io, in seguito a questo cenno dell'amico ricontemplai questa Leda, mi caddero improvvisamente le squame dagli occhi e riconobbi immediatamente la giustezza del giudizio richteriano. Questo esempio può servire d'ammonimento a tutti i critici di non dare un giudizio sulle opere d'arte, esposte in una semioscurità. Se il quadro originale si trovi tuttavia in qualche luogo, è un quesito al quale non saprei rispondere. Invece sono in grado di additare ai miei amici parecchi disegni che hanno servito al Sodoma per questo suo quadro. Tre di essi sono attribuiti a Lionardo, un quarto all'Urbinate, un quinto infine giustamente al Bazzi stesso. Uno dei due primi disegni a penna ritenuti di Lionardo si trova nel castello granducale di Weimar. Rappresenta Leda col viso rivolto al cigno che le sta a sinistra (Braun 148). (†)

Nel secondo disegno ch'è nella collezione di Chatsworth (Braun 51), Leda è

[1] Chi confronta i paesaggi del Sodoma con quelli della prima epoca di Cesare da Sesto e di Gianpietrino, riconoscerà facilmente come anche per questo rispetto vi sia una stretta parentela fra i tre artisti. Il loro comune maestro deve essere stato l'abile paesista Bernazzano, come ci narra il Vasari.

[2] Alcuni dotti alemanni sostengono sempre energicamente che, come il disegno delle nozze di Alessandro e Rossane nell'Albertina appartiene a Raffaello, e non al Sodoma, come provai io, così anche i putti sulla vôlta della camera della Segnatura debbono essere attribuiti a Melozzo da Forlì (!) e non al pittore lombardo, e ciò principalmente pel motivo, dice il signor direttor Bode (II, 596, nota), che nel mezzo del cielo azzurro è collocata l'arma della casa della Rovere, cui apparteneva il papa Sisto IV. Se non che anche Giulio II era della famiglia della Rovere! Mi è assolutamente inesplicabile come il dotto berlinese innanzi a quei putti del Sodoma possa soltanto pensare a Melozzo. Il Braun ha fotografato tutte le pitture del Sodoma sul soffitto della camera della Segnatura (N. 115, 114, 113, 112, 111). I miei amici si procurino quelle belle fotografie e innanzi a quella che ha il N. 115, possono decidere se quei putti, per quanto sfigurati dai ritocchi, non abbiano tutti i caratteri degli altri putti del Sodoma; basta confrontarli con quelli delle fotografie 113 e 114.

parimente rappresentata in ginocchio, mentre col braccio sinistro cinge il collo del cigno innamorato. (†)

Un terzo disegno a penna per questo quadro lo trovai nella collezione di Windsor, nel secondo volume dei disegni di Raffaello (*Grosvenor Gallery Publication,* 50). Questo notevole foglio rappresenta Leda ignuda in piedi, che con le sue braccia cinge il collo del cigno, nella posizione all'incirca del nostro quadro. Quest'ultimo disegno a penna ha certo un'apparenza raffaellesca, cosicchè non si possono biasimare i dilettanti se lo considerano lavoro di Raffaello. Ma a chi si sia bene famigliarizzato collo spirito e la tecnica del Sodoma stimo questo disegno debba apparire opera innegabile di lui. (†) Noi vi troviamo una prova ulteriore che l'artista lombardo, il quale era a Roma in quegli anni in cui dipingeva la Leda e le Nozze di Alessandro e Rossane, deve essere stato in intima relazione con Raffaello. Il fanciullo nudo, per esempio, vicino alla Leda, in questo disegno di Windsor, è molto raffaellesco, o piuttosto lionardo-raffaellesco. [1] Se esaminiamo più attentamente questo disegno a penna, riconosciamo senza fatica, dalla forma dei piedi, dalle ginocchia grosse e sporgenti, dagli occhi a mandorla, dall'acconciatura del capo antiraffaellesca e dai tratti sottili della penna, la mano e lo spirito del Sodoma. [2] Il modellato del corpo, che non è scevro di difetti, è quello medesimo dei due disegni precedenti, ed è corrispondente a quello d'altri disegni a penna e schizzi, che in pubbliche collezioni sono considerate come lavori indubbii del Sodoma. Il disegno a penna della Rossane in piedi, nella collezione Esterhazy a Budapest, come il disegno del letto di Rossane nella collezione dell'Università di Oxford (Catalogo Robinson 177) possono essere stati fatti nello stesso tempo, cioè verso l'anno 1514. (†)

Un quarto disegno a penna pel quadro della Leda (Grosvenor Gallery,

[1] È pure accaduto che taluno dei disegni del suo maestro Leonardo siano stati ritenuti di Raffaello, come per esempio nella collezione His de la Salle del Louvre (Catalogo di V. Both de Tauzia, 101), ove un disegno a penna di Leonardo è attribuito a Raffaello.

[2] Le note caratteristiche visibili ad ogni occhio nelle opere del Sodoma sono all'incirca le seguenti:

1. La mano ha le dita affusolate.
2. Molto spesso l'attaccatura delle dita alla mano è indicata con fossetta.
3. L'occhio è a forma di mandorla.
4. Il ginocchio fortemente accentuato.
5. Il suo paesaggio rappresenta per lo più una vasta pianura, solcata da acque con piccoli gruppi d'alberi, limitata da una parte da una collina con abitati turriti, templi romani ed archi.

N. 59) si trova parimente a Windsor-Castle, ma non sotto il nome di Raffaello, bensì sotto quello di Lionardo. In questo foglio la testa di Leda è rappresentata quattro volte, parte veduta dinnanzi, parte di dietro, e con ispeciale riguardo all'artificiosa acconciatura dei capelli. [illegible]

Un quinto disegno finalmente, veramente bello, per la testa della nostra Leda è posseduto dal Museo civico di Milano. È pure un disegno a matita rossa finamente eseguito, che nella fattura ricorda affatto il disegno della Rossane nell'Albertina e viene giustamente assegnato al Sodoma. La testa ha la medesima acconciatura di capelli del disegno di Windsor.

Nella decima sala di questa Galleria, sotto il N. 459, vediamo una terza opera del Sodoma, una *Sacra Famiglia*, ben dipinta bensì, ma dalla quale non si sente spirare la fresca aura della sua gioventù lombarda.

Oltre i magnifici affreschi della Farnesina, un *San Cristoforo* malconcio nel palazzo Spada, ed un *Ratto delle Sabine* in palazzo Chigi, non conosco altre opere del Sodoma a Roma.[1] Se si vuole più intimamente conoscere questo artista tanto dotato di spirito e d'ingegno, che per le sue migliori opere può essere messo allato ai più grandi, si deve andare a cercarlo a Siena in Santo Spirito, San Domenico, San Bernardino, nell'Accademia civica, nel palazzo pubblico, a Monteoliveto. Anche Firenze possiede eminenti opere di lui, fra le altre specialmente il magnifico *San Sebastiano* degli Uffizi e l'affresco di Monteoliveto. Il Sodoma, massime come frescante, quando vuole, è insuperabile. Anche nell'Alta Italia si trovano buone opere di lui, però quasi esclusivamente delle tavole d'altare: tre delle quali nella Pinacoteca di Torino, parecchie in collezioni private a Milano: cioè in quella del signor Cereda-Bonomi, dei conti Borromeo, della signora Ginoulhiac, del signor G. Frizzoni, ed una testa d'uomo dipinta quasi secondo il modo di Franz Hals nella collezione del signor Giovanni Morelli; inoltre la grande Madonna (il *Madonnone* cosidetto), di Lionardo da Vinci nella casa Melzi a Vaprio, l'unico affresco del Sodoma ch'io conosca nell'Alta Italia, considerato tuttavia dal defunto Mündler per opera di Lionardo (*Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone*, p. 32). Questo affresco tirato via nell'esecuzione, ma grandiosamente concepito, secondo la mia convinzione non appartiene ad altri che al nostro Sodoma, il quale deve

1) Una Madonna molto ridipinta (N. 54) nella Galleria Barberini è ivi attribuita al Bazzi. Per quegli amici dell'arte che l'hanno vista non sarà necessario protestare contro così infelice battesimo. Quel quadro appartiene probabilmente allo stesso pittore della Scuola Bolognese, che nella Galleria Doria (N. 79) ebbe il nome di Lodi (che sia da intendere Calisto da Lodi?) e che si accosta ad Innocenzo da Imola e al Bagnacavallo.

Il San Sebastiano, di *Giovan Antonio Bazzi* (Galleria degli Uffizi).

probabilménte averlo eseguito durante il suo soggiorno in Lombardia (negli anni 1518-24?).

Anche la Galleria civica di Bergamo possiede, sotto il nome di Lionardo, una piccola *Madonna* del Sodoma (N. 183), molto annerita. Nel Veneto non ho

incontrato alcuna opera del nostro maestro, tranne una *Madonna* nella collezione Scarpa alla Motta. È un tondo, nel quale è rappresentata la Madonna inginocchiata innanzi al bambino Gesù, giacente a terra, mentre il piccolo San Giovanni, sostenuto da un angelo, s'inginocchia innanzi al Bambino; dietro la Vergine sta San Giuseppe. Questo quadro, che ivi è attribuito a Cesare da Sesto, è sensibilmente ritoccato.[1]

Se si guarda ora alla quantità delle svariate opere di questo versatile artista, io credo che gli amici dell'arte consentiranno con me, che il Sodoma in complesso può essere considerato come il pittore più notevole e più spiritoso della scuola di Lionardo. Nessun altro dei più o meno abili scolari e imitatori del grande fiorentino ha eseguito tante opere che vengono attribuite al maestro stesso, quanto il Sodoma. Gaudente e lietamente spensierato, spesso anzi scapestrato sino al libertinaggio, com'egli era, gli fece difetto anzitutto la serietà e l'ambizione. D'altro canto, da quel vero artista ch'egli era, non aveva l'arte d'imporsi alla gente e di camminare sui trampoli, e chi non possiede quest'arte, non riesce mai quaggiù sotto il sole, o almeno molto tardi, a far conoscere il suo merito. Nei buoni momenti, nei quali il Sodoma raccolse le sue forze, produsse opere che meritano tutta la nostra ammirazione e sono tra le più belle che l'arte italiana possa sfoggiare. Figlio della natura, il torrente michelangiolesco del suo tempo non potè mai deviarlo dalla sua strada. Le sue teste femminili sono insuperabili, come il Vasari stesso, suo avversario, fu costretto a riconoscere. In un certo senso può esser posto in parecchie delle sue opere accanto a L. Lotto e al Correggio, cioè in quella schiera di eminenti pittori i quali, al pari di Lionardo, si studiarono essenzialmente di rappresentare, la grazia dell'anima. Si guardino per esempio nell'*Estasi di Santa Caterina* (a San Domenico di Siena), persino le mani, specialmente la sinistra, della Santa. Non sono esse sentite a un dipresso come le avrebbe sentite e rappresentate il Correggio? E quei cari angioletti sopra l'arco non fanno pensare a quelli del Lotto e del Correggio? Accadde a Giovanni Antonio Bazzi, indegnamente trattato dal Vasari, quello che al modesto Lotto, al pur modesto Moretto da Brescia, a Bonifazio veronese e ad altri eccellenti maestri della prima metà del secolo XVI: vale a dire, che le sue migliori opere furono attribuite a' più celebrati contemporanei, e dal pubblico come tali ammirate.[2]

[1] All'asta della Galleria Scarpa, tenutasi a Milano nel novembre 1895, fu comperato pel prezzo di lire 11 000 dall'avv. Antonio Borgogna di Vercelli. *(N. d. T.)*

[2] La maggior parte dei disegni del Sodoma sono ancora in Italia, e la sola collezione degli Uffizi ne possiede più d'una dozzina sotto i numeri 421 (attribuito a Lionardo), 563, 565, 1506,

Di questi scambi mi sia lecito citar qui alcuni esempii. Abbiamo già visto che quattro disegni della Leda, non che il grande affresco di Vaprio, furono dichiarati di Lionardo. Altri disegni del Sodoma portarono il nome di Raffaello, cioè tutti quelli (a Budapest, nell'Albertina e agli Uffizi) che si riferiscono alle nozze di Alessandro e Rossane; così la bella testa maschile del Museo britannico (Braun, 94) e un'altra all'Albertina, mentre si continua ancora ad accreditare a Sebastiano del Piombo il magnifico ritratto femminile della collezione dell'Istituto Städel (†).[1] In tale discordia di pareri è da sperare quindi che presto sorga un uomo istruito intorno alle Scuole di pittura italiana, il quale si muova a compassione anche del Sodoma, e prendendo di mira tutto il suo operato, ci dia un fedele quadro della sua vera natura artistica.

GIAMPIETRINO O GIAMPEDRINO.

Sotto il N. 456 trovasi nella stessa decima sala della Galleria Borghese una Madonna, per verità molto imbrattata, ma non ostante sempre ammirevole. Nel Catalogo è segnata parimente come d'ignoto della Scuola di Lionardo. E infatti il dolce sorriso della Vergine ci rammenta le teste di donne di Lionardo e del Sodoma, col quale ultimo non di rado è scambiato Giampietrino, cui nel parer nostro, il quadro appartiene.[2]

Ogni qual volta si parla della scuola milanese della fine del secolo XV e del primo decennio del secolo XVI, sarebbe desiderabile che si distinguessero i veri scolari di Lionardo, cioè quei pochi che stavano sotto la sua immediata

1507, 1644, 566, 1479; i numeri 1932, 1935, 1936, 1938, 1943, 1944, 1945 stanno raccolti nelle cartelle. Anche la collezione della Biblioteca reale di Torino ha due disegni del Sodoma, e due ne possiede il signor Giovanni Morelli. Non è quasi necessario di avvertire che il foglio a rubrica con una testa di donna, la quale nella collezione di Lilla è attribuita al Sodoma (Braun 43), non può essere che una copia d'un suo disegno.

Nella collezione del Louvre trovai tre disegni autentici del Bazzi sotto i numeri 87, 88, 94, del Catalogo Reiset, mentre i deboli disegni sotto i numeri 89, 90, 91, 92 e 93 sono dal signor Reiset a gran torto attribuiti al Sodoma, solo perchè sul foglio 93 si trova il nome di *Antonius Vercellensis* (forse un miniatore?). (†) È questo un altro esempio dei grossolani errori a cui può condurre la fede d'un inesperto conoscitore nel documento scritto. Anche l'Ambrosiana di Milano possiede una Santa Maria Maddalena del Bazzi (Braun 191).

[1]) Dal direttor Bode attribuito persino a Jan Scorel (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII. 1.ª puntata, pag. 72).

[2]) Nell'anno 1860 la Lucrezia, N. 736, della Pinacoteca di Torino, passava per opera di Giampietrino, sinchè lo scrittore di queste pagine rivendicò al Sodoma il bel quadro. (†)

direzione, da quei pittori sui quali il grande fiorentino esercitò solo un'influenza generica più estetica che tecnica. Se tra i primi sono da annoverare tra gli altri il Boltraffio, Marco d'Oggiono, il Salaino, Giovan Antonio Bazzi, Giampietrino, Cesare da Sesto, e forse anche Francesco napoletano, [1] appartengono agli ultimi Andrea Solario, Ambrogio de Predis, Bernardino da Conti, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, il miniatore Antonio da Monza ed altri, le cui opere si conoscono, ma i cui nomi sinora non risultano da documenti.

Giampietrino è dal Lomazzo detto Pietro Rizzo milanese. Non sono noti nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte, nè vi sono di lui, per quanto io sappia, opere segnate col suo nome. Ch'egli derivi direttamente da Lionardo parmi risulti con tutta evidenza da un disegno a carbone attribuito a Lionardo stesso nella collezione di Christ Church College ad Oxford. (†) Pur troppo quell'ottimo disegno, rappresentante il *Bambino Gesù* nudo, che riposa sul ginocchio destro della divina sua madre, è dalla fronte in su rovinato dal ristauro. Giampietrino dipingeva per lo più quadri di mezza figura, rarissimamente grandi quadri d'altare. La maggior parte di quelli che vanno sotto il suo nome, sono opere di bottega. [2] Nelle opere della sua prima epoca le carni sono fredde di

[1] Di questo imitatore, non senza talento, di Lionardo, pochi lavori soltanto si conoscono in Italia, e questi, a quanto pare, appartengono alla sua giovinezza, perchè Francesco già nei primi anni del secolo XVI si stabilì a Valenza e probabilmente non abbandonò più la Spagna. Il signor Bonomi Cereda possiede una di queste opere giovanili, un quadretto col nome dell'autore, rappresentante la *Madonna in trono*, col bambin Gesù, e ai lati San Sebastiano e San Giovanni Battista. Un altro quadretto di una Madonna venne, mediante permuta, dall'Accademia di Venezia alla Galleria di Brera, sotto il nome di Cesare da Sesto. Secondo le informazioni cortesi del prof. Carlo Justi, conoscitore provetto della storia dell'arte in Ispagna, si trovano a Valenza parecchie opere di questo Francesco napoletano, e la più notevole fra esse nella cattedrale. Quest'ultima consiste in dodici pitture leonardesche con figure al naturale, che riempiono tanto le porte interne quanto le esterne del grande *retablo* (ancona). Questi quadri, che rappresentano altrettanti episodi della vita della Vergine, furono compiuti da *Francesco Napoli* (sic) in società con *Paolo d'Arezzo* nell'anno 1506. I colori di queste pitture, aggiunge il prof. Justi, sono molto carichi; un tono bruno caldo domina nei fondi anteriori, negli edificii e nelle carnagioni. Gli episodi esposti sono pieni di grazia e di serenità. Nei nudi però entrambi i pittori sembrano deboli. Una *Madonna con Sant'Anna*, secondo il giudizio dello stesso competente signore, si deve trovare nella chiesa di San Nicola pure a Valenza; un altro quadro: *Lo sposalizio di Maria*, della cattedrale di Murcia, potrebbe parimente essere attribuito a questo Francesco napolitano. — (Ora sonvi nuove versioni su tutto questo. Vedasi in proposito un articolo dello stesso professor Carlo Justi, che porta il titolo: *Das Geheimniss der leonardesken Altargemälde in Valencia*, pubblicato nel periodico *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XVI, 1.ª e 2.ª puntata, a. 1893. Il quadretto della raccolta Bonomi Cereda fu acquistato dal Museo di Zurigo. (*N. del T.*)

[2] Tali per esempio la *Santa Caterina* (N. 381) nel palazzo Pitti, quivi attribuita ad Aurelio Luini, ed un gran quadro nell'Accademia di Torino· *Ecce Homo*, N. 240. (†)

Madonna col Bambino, di *Gianpietrino* (Galleria Borghese).

tono, le mani assai vive nel modellato, contrariamente alle mani sempre rigide e senza vita di Marco d'Oggiono, col quale viene spesso scambiato.[1] Vorrei che i miei amici inoltre ponessero mente al giallo arancio molto carico nelle

[1] Così fra altri un *Cristo che porta la croce* (N. 107), della Pinacoteca di Torino. (†) Sir Henry Layard possiede pure un *Cristo che porta la croce* di Giampietrino nella sua scelta collezione a Venezia.

(Morto nel 1894 anche questo raccoglitore, la sua Galleria per disposizione testamentaria è destinata a passare a suo tempo nella Galleria Nazionale di Londra. - *N. d. T.*)

pitture dell'artista, perchè questo per lui e per la sua scuola è molto significante. Di questo quadro veramente bello vi sono molte copie antiche: una a Roma nel palazzo Rospigliosi; un'altra nella Pinacoteca di Monaco (N. 1047) ivi già attribuita al Luini e nel nuovo Catalogo poi indicata come quadro originale di Giovanni Pedrini (sic).

Fra le migliori opere di Giampietrino io conto, appresso questa Madonna della Galleria Borghese, un altro quadro collo stesso soggetto nella collezione della villa Albani a Roma (N. 9), dove è attribuito al Salaino e fu come tale citato dal defunto professor Minardi.[1] Rappresenta la *Madonna* col Bambino sulle ginocchia. La Vergine tiene delle violette nella destra, il Bambino un giglio. (†)

Le più notevoli opere di Giampietrino si trovano a Milano: un *San Rocco* presso donna Laura Visconti-Venosta; una *Flora* nella collezione Borromeo; una deliziosa *Ninfa Egeria* presso il marchese Brivio; due *Maddalene,* una nella Galleria di Brera, l'altra nel Museo civico; un maestoso Cristo benedicente presso il cav. Benigno Crespi, la *Madonna* col Bambino Gesù e la *Vergine* col divin Fanciullo che si mette a cavallo dell'agnello (dal cartone di Leonardo pel quadro della cosidetta Sant'Anna nel *Salon Carrè* del Louvre) nella collezione Poldi-Pezzoli, ivi già attribuita a Cesare da Sesto. (†)

Una delle opere migliori del nostro maestro poi è posseduta dal noto editore John Murray di Londra. (†) In quella imagine della Madonna Giampietrino s'avvicina molto al Sodoma. Anche sir Francis Cook a Richmond nella sua interessante collezione tiene sotto il nome di Lionardo un'opera di Giampietrino. (†) La cosidetta *Colombina* nell' Ermitage di Pietroburgo, che prima si riteneva dello stesso Lionardo ed ora porta il nome del Luini, parimente senza dubbio alcuno è un'opera manifesta di Giampietrino, (†) quantunque i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 58) dichiarino quel quadro una delle più belle produzioni di Andrea Solario, anzi di tutta la scuola leonardesca. In questo quadro[2] che io a vero dire non conosco se non dalla fotografia, il maestro si rivela specialmente nella forma della mano sinistra, la quale si scosta da quelle del Luini e del Solario.

[1] Minardi: *Scritti delle qualità essenziali della pittura* (Roma 1864). Il Minardi dice il quadro "di una esecuzione stentata, povera di sentimento e di sapere, mediocre del tutto". Poichè lo stesso professore in arte dichiarò che la *Testa di Medusa* degli Uffizi è una bellissima opera di Lionardo da Vinci, non ho nulla da opporre al suo apprezzamento del nostro Giampietrino. È il giudizio abituale della maggior parte dei moderni pittori sui vecchi maestri.

[2] Braun, N. 74, sotto il nome di B. Luini.

Fra le grandi tavole d'altare di Giampietrino noto quella dell'anno 1521 nella chiesa di San Marino a Pavia, ivi battezzata col nome di Salaino,[1] e il *Presepio* con angeli musicanti nella sagrestia della chiesa di San Sepolcro a Milano. La bottega di Giampietrino deve essere stata molto visitata spcialmente da pittori dei Paesi Bassi, che dopo la morte di Lionardo frequentemente pellegrinarono in Italia. Lo provano parecchi quadri, che hanno un'aria fiamminga-giampietrinesca, per esempio il ritratto di *Giovanna d'Aragona* nel Braccio II della galleria Doria; un'altra *Giovanna* che troviamo nella collezione Balbi a Genova, e infine la *Santa Cecilia* fiamminga della pinacoteca di Monaco.

BOLTRAFFIO.

Eccettuata la pittura murale molto guasta del chiostro di Sant'Onofrio a Roma, non esiste per quanto io sappia alcuna opera del Boltraffio in tutta l'Italia centrale e del sud. La Madonna di Sant'Onofrio, che il dottor G. Frizzoni pel primo, e credo a buon diritto, ha dichiarato opera di mano del Boltraffio e non di Lionardo, è riconoscibile per opera del Boltraffio non foss'altro all'alto ovale della testa della *Vergine*, molto caratteristico per questo autore. Nelle condizioni in cui si trova tuttavia questo affresco vuolsi considerare quasi perduto. Chi poi desidera conoscere più davvicino l'austero Boltraffio, cerchi i suoi quadri, la maggior parte piccoli, a Milano sua patria: nella collezione Poldi-Pezzoli, in casa Del Mayno, presso il conte Sola, nelle collezioni dei signori Frizzoni e Morelli, nell'Ambrosiana (disegni), all'Isola Bella; a Bergamo si vede nella galleria Civica un'ottima *Madonna* del maestro, ed ivi pure presso il signor Antonio Federico Frizzoni un piccolo San Sebastiano rappresentato in profilo. Anche le mezze figure delle martiri nei corridoi interni della chiesa di San Maurizio a Milano, possono essere state dipinte sui muri dagli scolari del Boltraffio sopra cartoni di lui; alcuni di questi tondi sono di una grande bellezza.

Ma la migliore opera del maestro è, secondo me, la grande *Madonna* della galleria Nazionale di Londra,[2] alla quale molto s'avvicina la Madonna nella galleria Esterhazy a Budapest (N. 175), dal direttore Bode, se ben ricordo, attribuita a Bernardino de' Conti.

[1] La collezione del Louvre possiede una rubrica di Giampietrino, che potrebbe aver servito di schizzo per questo quadro sotto il falso nome di Leonardo da Vinci (Braun 187). (†)

[2] Oltre i due eccellenti disegni a pastello dell'Ambrosiana, attribuiti a Lionardo, io conosco un altro disegno che nel Louvre è parimente ascritto a Lionardo, e a me sembra però venir dal Boltraffio. È questo il disegno a matita (Braun 176) che rappresenta un giovinetto con

Marco d'Oggiono.

Del Salaino non avvi alcuna opera accertata e quelle pitture che gli si assegnano nelle pubbliche gallerie, sono molto incerte. Invece la nostra galleria Borghese possiede sotto il numero 435 un *Salvator mundi* di mano di Marco d'Oggiono (1470?-1540?) Questo quadretto diligentemente eseguito è esposto vicino alla finestra, con che la direzione fece intendere che lo sapeva apprezzare. E come non avrebbe dovuto apprezzarlo se il quadro da quasi tre secoli passa per opera di Lionardo? Per tale lo tenne papa Paolo V, che lo fece appendere sopra il suo letto, e lo cedette finalmente a malincuore a suo nipote il cardinale Scipione Borghese, fondatore di questa galleria, dopo inutili tentativi messi in campo dal cardinale, che durarono parecchi anni, per rintracciare un'opera del grande fiorentino per la sua galleria che allora era stata iniziata. Il quadretto rappresenta il Salvatore, in mezza figura, che colla destra dà la benedizione e colla sinistra tiene il mondo. Un riscontro a questo quadretto è in possesso di Giovanni Morelli a Milano; vi è rappresentato un simile *Salvator mundi*, all'incirca della stessa grandezza ed è di mano del Boltraffio. A quanto pare, i due quadri vogliono essere stati eseguiti contemporaneamente dai due scolari ed aiuti di Lionardo. La veste nel nostro quadretto è di color rosso ciliegio, colore prediletto da Marco, dal Boltraffio e talora anche da Giampietrino, il mantello turchino cupo. La mano colle dita rigide, ossute e inanimate e i zigomi molto distanti l'uno dall'altro, sono caratteristiche di questo maestro. Le pieghe acute delle maniche, come pure le nere ombre e le luci acute si trovano parimente in tutte le opere di Marco; il fondo è oscuro come in quasi tutte le mezze figure e ritratti della scuola milanese. Il maggior numero delle opere di Marco d'Oggiono si trova tuttavia a Milano e nel Milanese: nella chiesa di Sant'Eufemia, all'Ambrosiana, nella collezione Bonomi-Cereda, nella galleria di Brera, ed altrove.

una ghirlanda di foglie di quercia ed ha servito al Boltraffio pel succitato quadretto di San Sebastiano posseduto dal signor Antonio Federico Frizzoni di Bergamo. Il direttore Bode voglia poi permettermi di osservargli in questa occasione che il ritratto d'uomo dell'Ambrosiana, che a lui sembrò un "abile" lavoro del nostro Boltraffio (II, 746), a me invece pare non appartenga nemmeno alla scuola milanese ma a quella di Parma. È vero che quel ritratto all'Ambrosiana è attribuito al Boltraffio, ma questa è una delle molte arbitrarie attribuzioni del secolo scorso, che perdurano per l'ignoranza o per l'indolenza delle direzioni delle gallerie in Italia. — (Al N. 151 nella IV stanza in Villa Borghese corrisponde un ritratto di donna, in busto, dipinto sulla tavola, dato colà alla Scuola lombarda, il quale liberato del ristauro che lo deturpa potrebbe rivelarsi per un'opera del Boltraffio. - *N. d. T.*)

Salvator Mundi, di *Marco d'Oggiono* (Galleria Borghese).

Nicola Appiani. [1]

Contemporaneo ed imitatore di Marco d'Oggiono fu Nicola Appiani, poco noto e certamente anche di mediocre importanza, del quale si possono ve-

[1] I due quadri di Brera sono già citati nel *Ritratto di Milano* del canonico Carlo Torre come opere di Nicola Appiani, se con ragione non saprei dire, perchè non si conosce alcun qua-

dere due quadri nella galleria di Brera; un'*Adorazione dei Magi* e un *Battesimo di Cristo*. N. 84 e 85. Anche il quadro d'altare nella sagrestia della chiesa di Santa Maria delle Grazie appartiene all'Appiani, se non m'inganno, e non a Marco d'Oggiono, come ivi si sostiene. (÷)

Parimente il quadro della Pinacoteca torinese, rappresentante *Lo sposalizio di Santa Caterina* (N. 104), dovrebbe derivare piuttosto da Nicola Appiani che da Marco d'Oggiono. (÷) Altri piccoli quadri di questo maestro di second'ordine si trovano anche in collezioni private di Milano.

Cesare da Sesto.

Non mi è capitato di vedere a Roma alcuna opera di Cesare da Sesto e ciò è strano, perchè a Roma egli a lungo si trattenne. Nella collezione vaticana si trova bensì una grande *Madonna*, munita del nome dell'autore coll'anno 1521, che il signor Rio, più versato nella storia della Chiesa che in quella dell'arte, ha preso per moneta sonante (*Leonard de Vinci et son école,* pag. 216), ma che non ostante ogni amico dell'arte anche mediocremente famigliare colle scuole dell'Alta Italia, non saprebbe considerare se non per un'opera di bottega assai debole della successiva scuola lombarda-milanese. La scritta italiana *Cesare da Sesto* e la data sono evidentemente di origine moderna e apposte da qualche falsario. (†) [1]

Questa tavola rappresenta la Madonna seduta col bambino Gesù in grembo, il quale tiene la cintura della madre nelle mani; a destra un Santo vescovo, a sinistra San Giovanni Battista.

Cesare da Sesto nacque probabilmente intorno al 1480 a Sesto Calende sul Lago Maggiore; non si sa dove e quando sia morto. Il Vasari ne fa menzione nel tomo IX, 25, e dice che il Bernazzano distinto paesista, ma debole pittore di figure, si legò con Cesare da Sesto, che sapeva rappresentar bene le figure, e nel tomo XI, 274, osserva che oltre Marco Uggioni (d'Oggiono) molti altri seppero imitar bene Lionardo da Vinci, fra gli altri specialmente Cesare

dro segnato col nome di quest'autore. Nè il Vasari, nè il Lomazzo menzionano l'Appiani, bensì Carlo Amoretti a pag. 156 delle sue *Memorie storiche sulla vita, sugli studii e sulle opere di Leonardo da Vinci.*

[1] Anche il signor direttore Bode (II, 751) considera questo tondo come opera di Cesare da Sesto. (E lo conferma nella 6.ª ed.. pag. 743 !)

da Sesto, e cita in questa occasione il suo *Battesimo di Cristo,*[1] una *Erodiade* ed un gran quadro di San Rocco. La più antica opera di Cesare da Sesto a me nota si trova nella collezione di quadri della famiglia dei conti Borromeo a Milano; rappresenta l'*Adorazione dei Magi*. In questo quadro assai interessante, che il maestro dovrebbe aver dipinto nei primi anni del secolo XVI, si manifesta chiaramente l'influenza che il giovine lombardo aveva subito a Firenze tanto per parte di Lorenzo di Credi quanto di M. Albertinelli, come doveva aver sentito quella del Pintoricchio a Siena. (†)[2] Un'altra opera della sua giovinezza potrebbe parimente essere il tondo colla *Madonna e i due bambini*, il quale si trova a Milano in casa del defunto duca Lodovico Melzi d'Eril, ed una copia di questo quadro è esposta agli Uffizi sotto il nome di B. Luini, N. 1013. (†) Un'altra copia di quel tondo si vedeva tempo fa anche nella galleria Borghese.

Quel *Cesare milanese* che intorno al 1506, probabilmente per commissione del castellano d'Ostia Baldo Magini amante delle belle arti (Vasari, X, 222), dipinse a fresco in società con B. Peruzzi nella Rocca d'Ostia, non dovrebbe essere altri che il nostro Cesare da Sesto. Durante l'anno 1507 sino circa al 1512 Cesare lavorò, secondo ogni probabilità, a Milano sotto la diretta influenza di Lionardo da Vinci. Lo attestano, come a me pare, fra altro, la sua cosidetta *Vierge aux balances*, N. 465, nella Galleria del Louvre (attribuita dal Passavant, II, 345, al Salaino); la sua *Erodiade* (ora nel Belvedere di Vienna); un San Gerolamo presso sir Francis Cook a Richmond;[3] la bella *Madonna*, N. 172, della galleria Esterhazy a Budapest, ed anche la grande tavola dell'*Adorazione dei Magi*, ora nel Museo di Napoli, che Cesare da Sesto eseguì per una chiesa di Messina. Tutti questi quadri ci presentano in Cesare da Sesto un imitatore di Lionardo; all'incontro il gran quadro di *San Rocco*, da lui dipinto per la chiesa dello stesso nome in Milano, ci dà la prova che Raffaello, col quale egli secondo il Lomazzo deve essere stato in relazioni molto amichevoli, divenne più tardi il suo prototipo.[4] Da uno dei suoi disegni nel

[1] Il *Battesimo di Cristo* si trovava nel 1595, secondo il Moriggia, in casa del senatore Galeazzo Visconti, ed è ora nel palazzo del duca Scotti a Milano.

[2] Prego i miei amici di voler considerare attentamente in questo quadro, che io credo di poter rivendicare a Cesare da Sesto, gli atteggiamenti e le mosse proprie a questo pittore, non chè la forma della mano e dell'orecchio, per convincersi della giustezza della mia attribuzione.

[3] Nell'anno 1525 allorchè il Moriggia pubblicava il suo libro: *La nobiltà di Milano*, questo quadro si trovava presso il signor Guido Mazzenta.

[4] Questa grande pala del *San Rocco* si trova presentemente nel palazzo del defunto duca Lodovico Melzi a Milano.

Battesimo di Cristo, di *Cesare da Sesto* (Proprietà del Duca Scotti di Milano).

Louvre possiamo quasi conchiudere che intorno all'anno 1520 Cesare si trovava tuttavia in Roma. Quell'interessante foglio si trova nel cosidetto *Libro di Lionardo* del Vallardi e porta il N. 6782. In esso è rappresentata la *Lotta col dragone,* già menzionata dal Lomazzo. Sul rovescio del foglio si veggono tre figure, e fra esse anche la Madre dell'indemoniato, copiata dalla *Trasfigurazione* eseguita da Raffaello intorno al 1519-1520. (†)

Fra le opere dell'epoca successiva del nostro artista credo di poter contare le tre tavole dov'è rappresentata la *Madonna* che tiene il Bambino nelle braccia, e due Santi ai lati. Uno di questi tre quadri si trova nell'*Ermitage* di Pietroburgo sotto il nome di Leonardo da Vinci,[1] il secondo presso lord Monson a Londra, il terzo finalmente sotto il nome appropriato di Cesare da Sesto nella galleria di Brera. In quest'ultimo quadro oltre la *Madonna* col Bambino, con San Giuseppe e San Gioachino ai lati, è rappresentato anche il San Giovannino.

Studio di *Cesare da Sesto* pel quadro dell'ADORAZIONE DEI RE MAGI. (Accademia di Venezia).

La galleria di Brera possiede oltre a questo un altro quadretto molto elegante della *Madonna*, N. 323, della prima epoca del maestro.[2]

[1] Citata dal Moriggia (*La nobiltà di Milano,* 1595, libro quinto) come opera di Cesare da Sesto in possesso del senatore Galeazzo Visconti: *una Madonna col figliuolo in braccio con San Giuseppe e una martire.* Fu dunque più tardi battezzata col nome di Lionardo.

[2] Ad istruzione dei novizii voglionsi citare alcuni disegni, i quali in parte sono pure pretesi

Dal sin qui detto risulta che Cesare fu un eccellente tecnico, come tutti i scolari di Lionardo, ma non originale e indipendente quanto il Sodoma.[1]

Quali opere della scuola di Lionardo sono poi segnati nella galleria Borghese anche i seguenti quadri:

Una figura allegorica, rappresentante *La Vanità*, ch'è una Copia dal Luini.

Un *Ecce Homo* (N. 286),[2] nel concetto e nella tecnica affine ad Andrea Solario.

Un quadro in mezza figura, che rappresenta *Sant'Agata*, ch'è una tarda e debole copia del Luini.

di Lionardo; fra gli altri, anche recentemente, quello a rubrica della raccolta di Windsor con *San Sebastiano* legato ad un albero, e due sgherri a sinistra, (†) nella *Gazette des beaux arts* (*Les derniers travaux de Lionard da Vinci*) (Grosvenor Society. N. 86). (†) Questo disegno servì a Cesare da Sesto per un affresco, il quale come informa il succitato Moriggia, era ancora visibile nel 1595 in una villa del conte Resta presso Milano. Un'antica copia di quell'affresco, ora andato in rovina, si trova nella galleria Malaspina a Pavia. Non si può disconoscere l'influenza di Michelangelo in questo disegno di Cesare da Sesto. Oltre questa rubrica di Cesare, ne devo menzionare altre due della collezione di Windsor, le quali parimente ivi portano il nome di Lionardo: sono due studii di putto in un medesimo foglio (Grosvenor Society, N. 66). (†) Anche nella collezione del Museo britannico vidi sotto il nome di Lionardo un eccellente disegno di Cesare da Sesto: un foglio nel tomo 16 numerizzato 1862, 10, 11, 196: esso contiene due disegni a penna dalla cosidetta *Madonna di Casa d'Alba*, e sul rovescio la testa d'un vecchio in matita rossa. Parimente sotto il nome di Lionardo si trova nel così detto libro di Lionardo dal Vallardi al Louvre un foglio con istudii per un quadro della Madonna e di sotto una figura allegorica seduta (N. 6,781, Braun 1891). (†) La biblioteca reale di Torino possiede due begli studii del bambino Gesù col giusto nome. Anche l'Accademia di Venezia ha parecchie buone rubriche di Cesare da Sesto, e inoltre il disegno a penna pel suo grande quadro: *L'adorazione dei Magi* nel museo di Napoli (Perini 196).

[1] Lo spiritoso *improvvisatore* Andrea Sabbatini di Salerno deve avere avuto a maestro il nostro Cesare da Sesto anzi che Raffaello, come il Dominici vorrebbe farci credere. (†) Le opere di Andrea da Salerno si devono cercare nel museo di Napoli ed in alcune chiese di quella città.

[2] Fa riscontro ad una Vergine addolorata (N. 280, Sala sesta), sul rovescio della quale si trovò la scritta, di carattere antico:

SYMON DE CHA
LONS . EN . CHÂPEINE
MA PEIN
1543.

Entrambi i quadri sono ricavati da originali di Andrea Solario. Quello dell'Addolorata trovasi nella raccolta del cav. Benigno Crespi in Milano, fortunato possessore di altre tre preziose opere del Solario. *(N. d. T.)*

Bernardino Luini.

Questa galleria non possiede alcuna opera originale di Bernardino Luini, nato intorno al 1475, e nel 1533 ancora in vita. La Galleria Sciarra-Colonna possiede invece un quadro magnifico di questo pittore benchè coperto da densa vernice (N. 43); intendo, come si può facilmente indovinare, la famosa tavola attribuita a Lionardo da Vinci, e conosciuta sotto il titolo: *Modestia e Vanità.* [1] Forse *Amore terrestre e Amore celeste* sarebbe una denominazione egualmente adatta a questa pittura, la quale, per incidenza sia detto, dovrebbe essere circa del medesimo tempo del quadro di Tiziano, che tratta presso a poco lo stesso soggetto, nella quarta sala della galleria Borghese Altri pittori di quell'epoca hanno trattato questo argomento che allora, come si vede, era in voga, circostanza codesta che mi pare non scevra d'interesse per la storia della coltura. Quest'opera del Luini è dipinta nella sua seconda maniera, detta la *maniera grigia* (dal 1508 al 1520) quando cioè egli, sotto l'influenza di Lionardo, studiava le opere di questo maestro e aveva specialmente cura di rappresentare le forme dei visi più plasticamente di quello che soleva fare nelle sue prime opere.

Un altro quadro del Luini, che si trova a Roma, io mi permetto di ricordare, cioè la soave *Madonna* col bambino Gesù in braccio, che chinandosi amorevolmente sta per baciare il piccolo Giovanni, motivo che fu spesso ripetuto da questo pittore. Dietro il Battista v'è Santa Elisabetta. Questo quadretto bellamente concepito, sta nell'ultima sala del palazzo Colonna, ma è così ridipinto, da non poter quasi essere gustato altrimenti. Anche la collezione Corsini di Roma ha un ritratto femminile (N. 31) cui fu appiccicato il nome del Luini, ma io stimo che ciò sia avvenuto per isbaglio.

Nella bassa e nella media Italia non troviamo, almeno nelle gallerie pubbliche, alcun altro quadro del Luini, ad eccezione di quello molto ristaurato della *Erodiade* nella Tribuna della galleria degli Uffizi, e del quadro della Madonna molto caratteristica pel maestro, ma di poca espressione, del museo di Napoli (N. 15).

Questo pittore non precisamente ricco di fantasia, ma assai coscienzioso e soave, non può essere conosciuto se non a Milano e nel Milanese (nelle

[1] È noto che questo quadro appartiene al novero di quelli dal principe venduti a Parigi. (*N. d. T.*)

chiese della Passione, di San Giorgio in Palazzo, di San Maurizio, all'Ambrosiana, nella galleria di Brera, nelle collezioni Poldi-Pezzoli e Borromeo; a Legnano, Saronno, nel Duomo di Como, a Lugano ed altrove). Le sue forme sono rotonde e un po' pesanti, i piedi il più delle volte troppo lunghi. e le mani come quelle di Giovanni Bellini, troppo poderose e troppo larghe. Anche i Luini, come artista creatore, non arriva di gran lunga al Sodoma. [1] Ebb molti scolari ed imitatori, le cui opere, persino nella galleria di Brera, gli sono tuttavia attribuite, come per esempio fra altre, gli affreschi sotto il N. 13 e quelli dei numeri 23-42.

ANDREA SOLARIO.

Nella galleria Borghese troviamo un'opera d'un altro artista milanese dell'*epoca d'oro,* rispondente al nome di Andrea Solario. Rappresenta N. S. che porta la croce fra due sgherri (N. 461). Freddo di colore, leccato nell'esecuzione, colle ombre nere, il quadro è non ostante condotto con molta diligenza. Gli sbirri sono caricati ed hanno un aspetto molto fiammingo, cosicchè non esito un momento a dichiararlo lavoro di un pittore delle Fiandre. (†) La figura del Cristo è certamente tolta dal Solario, ma gli sgherri che mostrano i denti e dove si scorge certa abbominevole unghia del pollice mi paiono roba d'un pittore della scuola d'Anversa fermatosi in Italia. [2]

Lo stesso soggetto fu spesso trattato da Andrea Solario, fra altri in un quadretto, della galleria comunale di Brescia, e in due tavole già possedute dal pittore Galgani a Siena. In tutti questi quadri il Cristo è più nobilmente, più degnamente concepito che non lo sia in questo quadro della galleria Bor-

[1] I disegni di questo pittore giunti sino a noi sono rari, pure possiamo indicarne qui alcuni:

a) Un foglio con tre studii di putti all'acquarello nell'Ambrosiana (Braun 175).

b) Disegno all'acquarello a sepia e biacca, rappresentante il piccolo *Tobia innanzi al padre,* ivi (Braun 179).

c) Rubrica d'una *Madonna,* ivi.

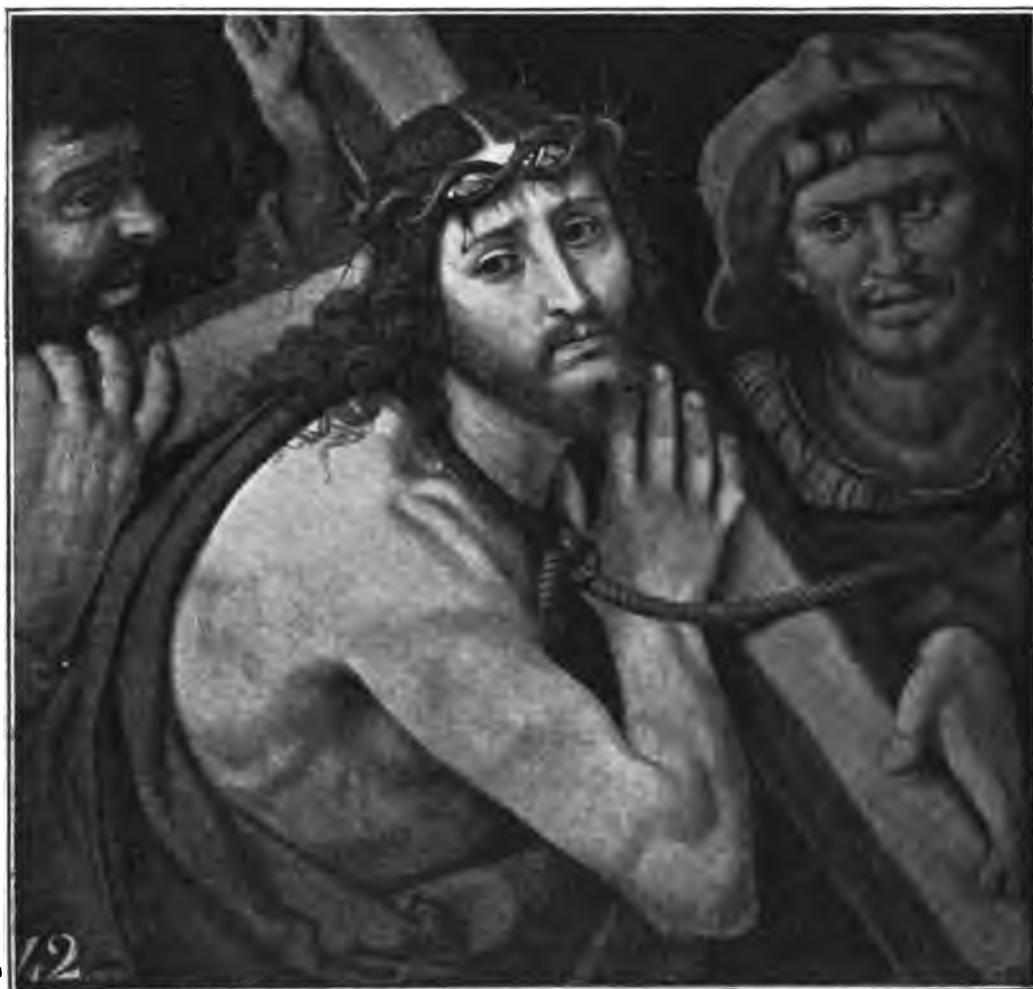
d) *La cacciata dal Paradiso,* disegno al carboncino nell'Accademia di Venezia.

e) Un foglio all'acquarello nella Galleria degli Uffizi (Gabinetto delle incisioni, N. 1940).

f) Anche le due teste di putti della collezione del Louvre attribuite solo dubitativamente al Luini dal signor Reiset (N. 237 e 238) a me paiono genuine.

[2] Altre copie fiamminghe del Solario troviamo nella pinacoteca di Torino, nella galleria civica di Siena (N. 60), nel Belvedere di Vienna (Sala I, N. 76). Tutti questi quadri rappresentano l'Erodiade. Anche il quadro del Louvre con la testa del Battista presentata in un piatto non è, a mio parere, altro che una copia fiamminga del Solario. (†)

ghese, il colorito è più caldo, più pastoso, qualità che ammiriamo tutte nell'eccellente quadro del *Riposo nella fuga in Egitto* dell'anno 1515 nella collezione Poldi-Pezzoli.

Andrea Solario occupa nella scuola lombardo-milanese una posizione af-

CRISTO CHE PORTA LA CROCE, di *Andrea Solario* (Galleria Borghese).

fatto particolare e ne è forse in quanto a tecnica, il più eminente pittore. Poichè intorno a lui non v'è tra gli scrittori l'accordo desiderato, sia a me permesso in questa occasione di parlarne più diffusamente. La famiglia artistica dei Solari (architetti e scultori) proveniva, come la famiglia dei Lombardi in Venezia, dal villaggio di Solaro nella provincia di Como, ma era sin dalla prima metà del secolo XV stabilita a Milano; è dunque molto probabile che

il pittore Andrea, che dovrebbe esser nato intorno all'anno 1460, abbia veduto la luce a Milano. Il suo fratello più vecchio si chiamava Cristoforo, era scultore e architetto, e in grazia del suo difetto fisico s'ebbe il soprannome di *Gobbo.* [1]

Andrea che gli era molto legato, pare lo avesse seguito nelle sue escursioni. Da ciò potrebbe venire che i quadri suoi sono firmati ora Andreas Mediolanensis, ora Andreas de Solario; la prima scritta sta in quei quadri ch'egli dipinse lontano da Milano, la seconda in quelli ch'egli eseguì propriamente in quella città. Andrea fu da tutti gli antichi scrittori chiamato anche Andrea del Gobbo, per cui si dovrebbe conchiudere che Cristoforo abbia fatto al più giovane fratello le veci di padre. Alcuni storici dell'arte lo scambiano con Andrea Salaino, famulo di Lionardo. Al defunto Ottone Mündler spetta il merito nella sua eccellente *Analyse critique de la notice des tableaux du Louvre* di essere stato il primo a spargere luce sul carattere di questo artista italiano. Lo seguirono i signori Crowe e Cavalcaselle, se non che essi nel capitolo che dedicano a questo pittore vi aggiunsero qualche cosa di nuovo, che mi pare affatto insostenibile. Chi sia stato il suo vero maestro non è ancora saputo. Nel modellato squisitamente fino delle sue teste si può ben vedere la scuola ch'egli ha percorso presso suo fratello lo scultore. [2] Nessun pittore lombardo nel modellare s'avvicina tanto a Lionardo quanto egli stesso; nessuno ha saputo per questo rispetto eseguire delle teste così finite, come per esempio quella dell'*Ecce Homo* del Museo Poldi-Pezzoli (Milano); nella rappresentazione della mano però il Solario rimane molto indietro di Lionardo, del Sodoma e di Giampietrino medesimo. Due piccole *Madonne*, una nella collezione Poldi-Pezzoli, l'altra nella galleria di Brera N. 105 bis, sono le più antiche opere di lui ch'io conosca. Quest'ultima potrebbe anche provare l'influenza di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. [3] Nell'anno

[1]) Villot nel suo catalogo del Louvre dà per gobbo invece Andrea stesso (un brutto complimento al pittore); mentre nell'ultimo catalogo del Louvre, Cristoforo è innalzato al grado di padre d'Andrea.

[2]) Oltre Cristoforo c'era un altro scultore nella famiglia Solari, cioè un Pietro Solari, di cui si ha un altorilievo *(Madonna e Bambino)* nell'ingresso laterale della chiesa di Sant'Angelo a Milano, segnato col nome dell'autore.

[3]) La Madonna in questo quadro, che portava prima la falsa scritta di *Johannes Bellinus* e però è ancora citata dai commentatori del Vasari (V, 24) come opera di Giambellino, porta una specie di cuffia a foggia di quelle che il Bramantino soleva mettere in capo alle sue donne e colle quali anche Gaudenzio Ferrari amava di ornare le sue teste femminili. Nella collezione del principe Giangiacomo Trivulzio a Milano si vede un ritratto maschile (in bassorilievo) di Cristoforo Solari, che alla sua volta molto ricorda i ritratti dipinti di suo fratello Andrea.

1490 accompagnò suo fratello Cristoforo a Venezia dove verosimilmente avrà dipinto intorno al 1492-1493 il bel ritratto del senatore veneziano, ora nella National Gallery a Londra. In questa pittura è visibile l'influenza di Giambellino e più ancora quella di Antonello da Messina: anzi in casa Gavotti a Genova, dove questo quadro si trovava prima, passava per opera di Giovanni Bellini. Nell'anno 1493 pare che i due fratelli fossero ritornati nuovamente a Milano. Se Andrea poi abbia eseguito a Venezia stessa od altrove il quadro d'altare per la chiesa di San Pietro martire di Murano (dell'anno 1495) ora nella galleria di Brera (N. 106), non sono in grado di affermarlo. È però molto probabile ch'egli abbia visitato una seconda volta la città delle lagune e vi abbia dipinto il quadro. Il volto della Madonna in questa pittura è affatto lionardesco e ricorda nel disegno le madonne del Boltraffio, ciò che fa presumere che il Solario dopo il ritorno da Venezia, cioè negli anni 1493 e 1494, fosse stato fortemente influenzato dal grande fiorentino. I signori Crowe e Cavalcaselle tuttavolta vedono in questo quadro, oltre gl'influssi lionardeschi, anche quelli di Andrea del Verrocchio (!) e della scuola veneziana; per essi questa pittura è un agglomerato di influssi fiorentini, lombardi e veneziani; anzi il paesaggio del fondo ricorda loro in modo affatto speciale i paesaggi del bergamasco Previtali, che nel 1495 poteva contare tutt'al più 15 anni.

Su questa lubrica via delle influenze e delle analogie io non voglio seguire questi signori, perchè essa suol condurre o in un prunaio o in una palude.

La collezione Poldi possiede due piccole tavole col *Battista* e *Santa Caterina* (frammenti d'un trittico) segnate: Andreas Mediolanensis, quindi non dipinti a Milano. Le due tavole vennero da Venezia a Milano. Il Battista è tutto lionardesco, la Santa invece intimamente lombarda. [1]

Segue ora in ordine di tempo la piccola *Crocifissione,* N. 396, dell'anno 1503 nella Galleria del Louvre, segnata parimente Andreas Mediolanensis. Alla stessa epoca incirca dovrebbe risalire anche il ritratto d'uomo degli anni 1503-1504 (N. 395), nella Galleria stessa. Recentemente fu dichiarato il ritratto di Carlo d'Amboise, luogotenente francese a Milano, ed è strano che sia stato soltanto *attribuito* ad A. Solario. Il quadro rappresenta un uomo, fra i trenta e i quaranta, sul cui berretto sta l'ordine di San Michele; nel fondo, la vista che si ha da Milano sulle nevose Alpi. L'esecuzione della pittura è fina, ma una densa sporca vernice ne deturpa l'aspetto. Anche questo ritratto deve essere stato eseguito dal Solario nei primi anni del secolo XVI in Milano.

[1] Una Santa Caterina in un quadro di Macrino d'Alba dell'anno 1506 nella pinacoteca di Torino richiama vivamente questa Santa Caterina di Andrea Solario.

Dell'anno 1505 è anche il *Cristo che porta la croce,* già presso il pittore Galgani. Questo quadro fu probabilmente eseguito del pari a Milano e non a Firenze, come il Calvi sembra ammettere per tirarne le sue conseguenze; perchè il Solario dipinse nello stesso anno 1505 il ritratto del suo amico, il milanese C. Longoni (ora nella National Gallery a Londra, N. 734). Nello stesso tempo, cioè nell'epoca milanese, che precedette la sua partenza per la Francia, io colloco anche il ritratto femminile posseduto dal marchese d'Adda a Milano.

Nel mezzo dell'anno 1507, il Solario partì da Milano per la Francia con raccomandazioni del luogotenente francese in Milano, Carlo di Chaumont, chiamato in Italia Ciamonte, allo zio cardinale Giorgio d'Amboise, dal quale, il Solario fu poi impiegato per due anni a Gaillon. L'ambizioso cardinale che dopo la morte di Pio III si era per qualche tempo cullato nella speranza di raggiungere la dignità papale, aveva esternato a suo nipote luogotenente di Luigi XII il desiderio di affidare al celebrato Lionardo da Vinci la decorazione della cappella del suo castello di Gaillon. Ma Lionardo era in quel tempo così ricercato in lavori di fortificazione e d'idraulica nel Milanese, che non sapeva tampoco trovare il tempo di eseguire un quadretto della Madonna pel re Luigi (V. Gaye. Carteggio II, 94-96). Il Chaumont gli mandò quindi in luogo di Lionardo, Andrea Solario, ch'egli poteva tenere pel miglior pittore a Milano allora vivente dopo il grande fiorentino. Andrea compì i suoi affreschi nella Cappella del Castello di Gaillon nel settembre dell'anno 1509.

Prima della sua partenza per la Francia, o subito dopo, egli può aver fatto la *Vergine* detta *au coussin vert,* ora nella Galleria del Louvre. Sinora non è accertato se il Solario, finito il suo lavoro nel castello di Gaillon, sia rimasto lungamente in Francia. Non mi pare inverosimile l'ipotesi ch'egli, prima di tornare in patria, si fosse recato anche in Fiandra, probabilmente ad Anversa, la cui scuola era allora in gran fiore, e dei cultori della quale egli molto probabilmente aveva fatto conoscenza in Italia. Poichè taluna delle sue pitture, fra altre specialmente il suo *Riposo nella fuga in Egitto* dell'anno 1515, come pure il suo *Ecce Homo,* con molta finezza eseguito, ma freddo, della collezione Poldi-Pezzoli a Milano, hanno un così pronunciato carattere fiammingo, ricordano, persino per certo colore violetto non che nella composizione, così vivamente la scuola di Anversa, e propriamente il Patinir, che a primo aspetto sembrano lavori fiamminghi.[1] Nell'anno 1515 pare che il Solario fosse ricomparso in Italia, quand'anche non a Milano precisamente. Questo risulta anche

[1] Il direttor W. Bode (II, 745) all'incontro vede in questo quadro del Solario delle influenze di Roma (?) (Egli lo conferma nella 6.ª ediz. pag. 738).

dal quadro testè citato: del *Riposo nella fuga in Egitto,* il quale porta la scritta: Andreas de Solario Mediolanen, f. 1515.

Da questo tempo più nulla sappiamo di lui. Ch'egli abbia dipinto la grande tavola d'altare per la Certosa di Pavia, ora ivi esposta nella nuova sagrestia, dopo l'anno 1515, è più che probabile, tanto più da che si dice che la parte superiore del quadro, lasciata incompiuta dal Solario, sia stata condotta a fine verso il 1576 da Bernardino Campi. Verosimilmente Bernardino Campi non ebbe che a ristaurare la parte superiore del quadro, che allora aveva forse sofferto, perchè da quel che mi consta, i pittori cominciano a dipingere i loro quadri dall'alto e non dal basso. [1]

Affatto insostenibile mi pare la tesi ripetuta dal Calvi, che Andrea Solario verso il 1513 avesse accompagnato nell'Italia meridionale Andrea da Salerno (da dove?) e a Napoli in società con lui avesse dipinto una cappella nella chiesa di San Gaudioso. [2] Qui può aver avuto luogo uno scambio con Cesare da Sesto.

Di tre ritratti maschili mi rimane da far menzione qui. Uno dev'essere stato eseguito dopo il 1515. È il ritratto esposto sotto il nome di Leonardo nella collezione di quadri del duca Scotti a Milano. Il signore che vi è effigiato ha un viso fino, acuto, sguardo e bocca molto risoluta. In casa Scotti il ritratto si crede del cancelliere Morone. [3] Questi, se non m'inganno fu nominato gran-cancelliere solo nell'anno 1518.

Il secondo, già posseduto dal conte Castelbarco a Milano, rappresenterebbe Cesare Borgia, e in casa Castelbarco era attribuito a Raffaello. È alquanto sciupato dal ristauro.

Il terzo e più insigne ritratto, quello cioè d'un ragguardevole cavaliere, si trova in casa Perego a Milano, alquanto trascurato. [4]

Un solo disegno del Solario mi è noto. Si trova nell'Accademia di Venezia,

[1] Infatti si vede la ridipintura del Campi specialmente nei volti della Madonna e dei due Angeli che l'incoronano.

[2] G. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il regno dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da G. Calvi* (Milano 1856, pag. 277). In questo libriccino si vede come un semplice cacciatore di documenti deficiente di cognizioni artistiche, possa essere tratto in errore dalle sue induzioni.

[3] Gerolamo Morone nato nel 1470, morì nel 1529. Questo ritratto presenta un uomo che si avvicina alla cinquantina. Il Solari dovrebbe quindi averlo dipinto intorno al 1518-1520. In realtà vi potrebbe essere propriamente rappresentato il cancelliere Morone. Il confronto colla medaglia sembra confermare questo giudizio.

[4] Ora appartiene al Cav. B. Crespi e vedesi rimesso in buono stato mercè le cure coscienziose del ristauratore Prof. Luigi Cavenaghi. *(N. del T.)*

ed è lo schizzo a penna pel suo quadro della sagrestia della Certosa di Pavia. In questo disegno si vede, a quanto mi pare, che Andrea imparò il disegno da suo fratello Cristoforo, del quale ci sono alcuni disegni a penna nell'Ambrosiana.

LIONARDO DA VINCI.

La collezione Vaticana possiede del grande Lionardo un quadro molto interessante, ma soltanto abbozzato, il quale rappresenta *San Gerolamo* inginocchiato che si macera, d'altissimo interesse pei ricercatori, per la maggior parte dei profani un abbominio. Oltre questo quadro e la tavola dell'*Adorazione dei pastori* della Galleria degli Uffizi, pure soltanto abbozzata, e la *Cena* molte volte ridipinta e celebrata in tutto il mondo, non conosco in Italia altra pittura che possa essere seriamente attribuita al grande fiorentino.

Da poi che, come si è già visto, esiste un abisso altrettanto largo quanto profondo tra il signor direttor Bode e me nel concetto che ci siamo formati intorno ai maggiori e ai minori maestri italiani, i miei amici non si meraviglieranno nemmeno questa volta se io non so considerare se non come fattura al più d'un subordinato imitatore di Bernardino de' Conti, il disegno d'una testa femminile, N. 514 nell'XI^a^ sala di questa Galleria, ritenuto dal dotto berlinese per lavoro di Lionardo. Disegni autentici di Lionardo non esistono, per quanto mi è noto, nè a Roma nè a Napoli, e dei ventisette attribuitigli nella collezione degli Uffizi, nel parer mio solo cinque sono suoi.[1] All'incontro

[1] Poichè per questa mia temeraria asserzione potrebbero anche alcuni dei miei amici e fautori scuotere increduli il capo, io mi sento verso di loro obbligato a citar qui i disegni che nella collezione degli Uffizi portano a buon dritto, secondo la mia convinzione, il nome di Lionardo, e quelli che ivi sono attribuiti a torto al gran fiorentino. Nel parer mio dunque sono autentici: i disegni sotto i NN. 423 (due teste a rincontro, l'una di vecchio e l'altra di giovane a matita rossa). – 436 (pensiero per il fondo della tavola dell'Adorazione de' Magi). – 446 (una testa di vecchio in caricatura e un'altra giovanile e indizi di congegni meccanici, coll'anno 1478). – 449 (testa d' uomo in profilo a penna), e finalmente il disegno a penna con paesaggio, dell'anno 1473; in tutto dunque cinque. Non autentici ritengo al contrario i disegni sotto i numeri: 414 (appartiene ad un artista di tempo posteriore). – 419 (copia). – 420 (troppo debole per Lionardo). – 421 (Sodoma) Braun 448. – 422 (lavoro della scuola). – 424 (copia). – 425 (lavoro della scuola). – 426 (lavoro della scuola). – 427 (A. de Predis?). – 428 (copia fiamminga dal Verrocchio) Braun 429. – 429 (lavoro della scuola). – 430 (lavoro della scuola). – 431 (lavoro della scuola). – 432 (copia da Lorenzo di Credi). – 433, 434 (imitazioni). – 435, 437 (imitazioni). – 447 (falsificazione). – 448, 450, 451 (imitazioni).

MADONNA COL BAMBINO NEL QUADRO DELL'ADORAZIONE DEI MAGI, di *Lionardo da Vinci* (Galleria degli Uffizi).

l'Accademia Veneziana ne possiede circa venticinque, la Biblioteca reale di Torino dodici; l'Ambrosiana, non compresi i molti contenuti nel cosidetto *Codex atlanticus,* dieci autentici del grande fiorentino. In tutti questi disegni

di Lionardo, le tratteggiature della penna vanno, come fu già osservato, da sinistra a destra, perchè Lionardo soleva non solo scrivere ma anche disegnare colla mano sinistra, e soltanto *nella rappresentazione dei corpi rotondi* si serviva a volte della mano destra. Ove si voglia convincersi della giustezza di questa mia osservazione, si considerino sotto questo punto di vista tutti i disegni nel Codice Atlantico; si esaminino indi i disegni dei diversi manoscritti di Lionardo a Parigi, in Inghilterra, e in Italia; si ponga mente a quelli offertici con grande conoscenza di causa dal dottor J. P. Richter nella sua opera esemplare su Lionardo (*The literary works of Leonardo da Vinci.* Londra 1883) ed io non dubito che ogni uomo spregiudicato si convincerà che io non ho torto di protestare contro la grande quantità di disegni e pitture attribuiti a Lionardo, o in grazia del cosidetto " contenuto spirituale, " o, come spesso si vede, affatto arbitrariamente. I migliori di questi pretesi disegni di Lionardo appartengono, come si è già visto, ai suoi scolari: al Boltraffio, al Sodoma, a Cesare da Sesto, a Giampietrino; od anche ai suoi imitatori: ad Ambrogio de Predis (Venezia), a Bernardino de' Conti (Ambrosiana, Louvre, ecc.); i minori, come per esempio questa testa femminile della Galleria Borghese, sono copie di artisti venuti più tardi, od anche falsificazioni, e di quest' ultima specie ve ne sono non pochi. [1]

Sarebbe invero imperdonabile arroganza da parte mia se io, meridionale, volessi accusare di superficialità un settentrionale, e specialmente un uomo

[1] Ad istruzione dei novizii nella scienza dell'arte voglio qui citare una mezza dozzina di questi disegni, falsi nel parer mio, attribuiti a Lionardo:

a) *Windsor:* disegno a penna di una *Madonna* seduta per terra col Bambino: inoltre quattro studii di putti che giuocano con un gatto (Grosvenor Gallery, N. 57).

b) *Albertina:* un grande foglio, che fu già nelle collezioni Vasari e Mariette: le sei teste ai lati sono autentiche, mentre la testa femminile e il piccolo Giovanni nel mezzo del foglio non lo sono (Braun 102–109).

c) *Louvre (Salle aux boites):* disegno a penna colla testa in profilo d'un giovinetto, volta da destra a sinistra; accanto caricature. (Catalogo Reiset 382; falsificazione. Braun 174). Si guardi specialmente il disegno dell'occhio e dei capelli.

d) *Albertina:* disegno a penna con cinque caricature e due teste di profilo (Braun 98).

e) Museo britannico: disegno a penna con tre caricature, con sopra il nome di Lionardo da Vinci e l'anno 1476, d'un maestro fiammingo (Braun 49); ed ivi pure la testa d'un vecchio, che mostra i denti, parimente lavoro d'un fiammingo (Braun 27).

f) Museo britannico. Rappresentazione allegorica (un giovane che tiene uno specchio, ecc.), disegno all'acquarello; l'originale è nella *Salle aux boites* del Louvre (Braun 53).

È notevole come le grandi figure dell'arte italiana, sì in paese che fuori, già alla metà del secolo XVI si siano presentate agli amici dell'arte in modo così confuso, che, come abbiamo testè veduto, persino un Vasari potè disconoscere il suo grande compatriota (le cui opere tutte, anche le

nella posizione del signor direttore W. Bode; ma se penso per un altro verso quale grave torto il dotto berlinese si sia assunto d'infliggere ad un artista del valore di Lionardo in proposito di certe opere, sì disegni che quadri, ch'egli gli attribuisce colla tenacità d'una piena convinzione, non posso fare a meno (e come uomo imparziale spero che non se ne avrà a male) di opporre pubblicamente in tale occasione la mia protesta contro una simile profanazione. Se alcuni quadri attribuiti dal signor direttore Bode al grande fiorentino, per esempio l'*Annunciazione* degli Uffizi, il *Cristo risorto* del Museo di Berlino, il *profilo di testa femminile* e la *testa maschile* incompiuta dell'Ambrosiana, la *Madonna che allatta il Bambino* dell'*Ermitage* di Pietroburgo, ecc., venissero messi accanto all'*Adorazione dei pastori* degli Uffizi, al *San Girolamo* del Vaticano, alla *Monna Lisa* e alle *Vierge aux rochers* del Louvre, sono anticipatamente convinto, che anche gli amici e i partigiani del signor direttore si ribellerebbero a riconoscere in tutte queste opere lo spirito e la mano d'un medesimo maestro. Il signor direttore Bode, cui la verità certamente preme quanto a me, possa non prendere in mala parte questa forse troppo veemente espettorazione, perchè è in buona fede.

GAUDENZIO FERRARI.

Nè Firenze, nè Roma, nè Palermo, nè Napoli possedono alcuna pittura di Gaudenzio Ferrari; è questa, mi pare, una ulteriore prova, quand'anche negativa, che questo artista non ha mai oltrepassato gli Appennini e che la sua pretesa educazione alla scuola di Pietro Perugino e la personale amicizia con Raffaello sono vane invenzioni, come più tardi voglio tentare di provare. La grande tavola d'altare, un'Apoteosi di San Bernardino da Siena, nel Palazzo Sciarra Colonna, ivi stranamente attribuita a Gaudenzio, non solo non è sua, ma non proviene nemmeno da una scuola dell'Alta Italia. A quanto mi pare è fattura di qualche Senese della fine del secolo XVI. La piccola *Madonna* col Bambino nella Pinacoteca capitolina (Sala I, N. 210) deve molto probabilmente il suo strano battesimo, come altri quadri, ad un ameno *qui pro quo*. Era stato

più insignificanti, s'impongono per la loro espressione spirituale), a segno da attribuirgli i due disegni nel mezzo di quel foglio ch'egli possedeva. Nel Veneto lo stesso destino colpì Giambellino, Giorgione ed altri; poichè, come nel centro dell'Italia Michelangelo aveva posto in ombra tutti i suoi predecessori, così tutti gli occhi a Venezia furono accecati dallo splendore di Tiziano, di Tintoretto e di Paolo Veronese.

scritto, come presumo, sul rovescio della tavola la parola *Ferrara*, allorchè quel quadro venne dalla città di Ferrara a Roma, e questo nome di città fu dal direttore della galleria d'allora preso per quello del pittore Ferrari. Ad ogni intelligente d'arte anche superficiale, quel quadretto si presenta al primo sguardo come opera della scuola del Garofolo. Così almeno si dovrebbe credere, ma non a tutti pare così. Il testè defunto professor Minardi prese questa denominazione, come molte altre, per buona moneta e vi scrisse sopra Gaudenzio Ferrari e Scuola milanese. Io non mi sarei curato di questo Minardi se egli in vita sua non fosse passato in Roma e in tutti gli Stati papali per una grande autorità nella scienza dell'arte, e non ci fossero tanti Minardi anche presso di noi nella Sacra Russia e forse anche nella dotta Germania. Il Minardi era professore di pittura ed uomo del mestiere, non semplice dilettante.

Mi rimane ora da conversare coi miei lettori di quel ch'io so di due pittori milanesi: Ambrogio de Predis e Bernardino de' Conti.

Ambrogio de Predis.

Circa dieci anni fa ebbi il piacere di presentare agli amici dell'arte italiana il ragguardevole pittore ritrattista della scuola milanese, sino allora rimasto completamente sconosciuto, chiamato Ambrogio de Predis. Un ritratto dell'imperatore Massimiliano, segnato col nome *Ambrosius de p̄dis* (predis) *mēlanensis* (mediolanensis) *1502*, [1] nella collezione Ambras di Vienna aveva per la prima volta nel 1873 richiamato la mia attenzione su questo pittore sino allora trascurato dagli scrittori d'arte. I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 50) fanno bensì menzione di questo ritratto dell'imperatore, ma lo trasportano nella collezione Schönborn, e lo attribuiscono non già ad Ambrogio Bevilacqua, come fece il Nagler, ma ad Ambrogio Borgognone. Poichè io m'era ben fissato negli occhi la nota caratteristica di questo ritratto, per quanto un po' ridipinto, di Ambrogio Preda o Predi, [2] mi trovai in grado di ricercare anche altrove opere di questo

[1] V. Nagler, *Monogrammisten*, I, 414.

[2] Nel mio libro di note io ebbi a segnare innanzi a questo ritratto le seguenti note caratteristiche:

a) L'orlo nero della palpebra superiore corre in retta linea alla sua estrema punta, ed è diviso dalla punta della palpebra inferiore per mezzo di una chiara striscia di luce. Questa striscia

pittore affatto dimenticato. Le mie indagini non rimasero infatti senza seguito ed io ebbi la soddisfazione di indicare ai miei giovani amici nell'anno 1880, nel mio saggio critico sulle *Opere dei maestri italiani nella Galleria di Monaco, Dresda e Berlino,* oltre quello dell'imperatore Massimiliano, altri tre ritratti, ed anche un disegno, qualificati tutti per verità col nome di Lionardo, che a me si rivelarono per opere di mano del nostro Ambrogio de Predis.

Con una certa albagia, lo confesso, io pensava così di aver reso un servigio, quand'anche non di rilievo, alla scienza dell'arte. Ma m'ingannai. Il signor direttore Bode non mi volle concedere nemmeno questa gioia e combattè la mia tesi con aperto dispregio — certo, per amore della verità — mentre egli mi rimproverò fra altre cose di aver scambiato il grande Lionardo da Vinci, ch'egli sostiene di aver studiato a fondo, coll'arido ritrattista lombardo *Matteo de Pretis.* Io voglio essere col mio onorato avversario più magnanimo di quel ch'egli con me non soglia essere e non biasimarlo s'egli nella sua scientifica voglia di battagliare, prese il mediocre secentista calabrese Matteo Preti, pel milanese Ambrogio de Predis, che a lui come a tutti gli altri eruditi d'arte era ignoto prima che io lo evocassi dalla tomba. Voglio ammettere che questo errore non venga da difetto di conoscenza della storia dell'arte italiana, ma sia puramente un *lapsus calami.*

Il signor direttore Bode chiudeva la sua requisitoria contro di me colle seguenti stupefacenti parole: "Un genuino e prezioso ritratto, che si può mettere accanto a quello della così detta *Belle Ferronnière* del Louvre, è il supposto ri-

di luce tra la linea nera della palpebra superiore e l'accentuato sbattimento d'ombre della inferiore io la trovai poi in tutti i ritratti di profilo, non ritocchi, di Ambrogio de Predis. E quindi questa è una nota molto caratteristica di lui.

b) Nelle ciglia sono indicati i singoli peli.

c) Il contorno del labbro superiore è duro, il labbro inferiore pieno e turgido. (In alcuni ritratti ben conservati le piccole increspature longitudinali si trovano indicate; così nel profilo femminile dell'Ambrosiana, nel ritratto d'un paggio della collezione Morelli ed anche nel ritratto dell'imperatore Massimiliano.)

d) Il contorno longitudinale del naso è acutamente illuminato.

e) Sulle chiome scendenti a masse pesanti i lumi sono acutamente indicati a singoli tocchi.

f) La catena del Toson d'oro è eseguita da miniatore.

Tutte queste note caratteristiche che mi avevano colpito nel ritratto dell'imperatore Massimiliano le ritrovai di poi non solo nel profilo femminile dell'Ambrosiana, ma anche nel ritratto della collezione Poldi-Pezzoli a Milano, nel ritratto d'un vecchio signore presso il signor G. Frizzoni, nel ritratto di Lodovico Sforza e di suo figlio Massimiliano nel *Libro del Jesus* della biblioteca del principe Trivulzio, e nel ritratto dello stesso Massimiliano Sforza, rappresentato come duca di Milano, della collezione Morelli.

RITRATTO DELL'IMPERATORE MASSIMILIANO I, di *Ambrogio de Predis*
(Galleria imperiale di Vienna).

tratto d'Isabella d'Aragona, moglie di Giovanni Galeazzo Sforza (adesso ritenuto di Bianca Maria Sforza, moglie dell'imperatore Massimiliano), il quale si trova nell'Ambrosiana di Milano presso il ritratto del marito, da porsi intorno al 1485. [1]

[1] Gian Galeazzo Maria Sforza morì nel 1494, di venticinque anni, aveva quindi nel 1485 appena sedici anni, mentre l'effigiato in questo ritratto mostra di avere circa trent'anni. Un tantino di storia mondiale invero non sarebbe per nuocere talvolta agli storici dell'arte.

Questo ritratto in profilo di grande semplicità e senza pretese nel concetto, è oltre ogni dire bello e attraente e d'una perfezione d'esecuzione, che, come si dovrebbe credere, non permette di pensare ad altri che a Lionardo, anche se non avesse a rivelare *tutti i tratti caratteristici delle prime opere di Lionardo.*[1] Eppure venne attribuita testè (cioè dal Lermolieff) quest'opera meravigliosa ad un *arido* ritrattista milanese. Il ritratto del duca Giovanni Galeazzo (continua il signor direttore Bode) che si trova accanto a quello della consorte Isabella, è parimente autentico, ma purtroppo non finito, e porge per ciò stesso un interesse speciale, permettendo di formarsi un'idea della tecnica di Lionardo.[2] „

Sconcertato da questa dura ammonizione a me diretta dal dotto Berlinese. io non sapeva bene in sulle prime se dovessi prestar fede al conoscitore alemanno, tanto sicuro del fatto suo, che con incrollabile fede in sè stesso mi aveva così severamente redarguito nel mio acciecamento, o ai miei proprii studii coltivati per tanti anni e con tanto amore e perseveranza. In buona coscienza io mi decisi a fidarmi piuttosto ai miei studi e perciò sono debitore a me stesso e ai miei compagni di fede nella scienza dell'arte, di sostenere un'altra volta e con tutta l'energia l'opinione da me pubblicamente manifestata nell'anno 1880, che cioè l'eccellente ritratto dell'Ambrosiana, sia esso d'Isabella, di Bianca Maria o d'altra persona, è opera di Ambrogio Preda.

Quanto al ritratto non finito, pure dell'Ambrosiana, esso è, nel parer mio, il

[1] Nell'edizione del suo *Cicerone* dell'anno 1879, pag. 626, il signor direttor Bode scriveva: " Il Palazzo Pitti contiene un genuino e bel ritratto della prima epoca di Leonardo, il ritratto dell'*orefice*, N. 207. „ Nell'edizione del 1884, cioè quattro anni dopo la pubblicazione del mio *Saggio critico*, lo stesso erudito scrive (II, 681): " Il più perfetto accordo con questa accertata opera d'altare di Ridolfo Ghirlandajo (al quale il Lermolieff già aveva rivendicato l' "orefice„ di Palazzo Pitti) mette anche fuor di dubbio l'argomento, che il noto "orefice„ tanto ammirato come un Lionardo in Palazzo Pitti (N. 207), sia opera di Ridolfo. „ *Il tempo è galantuomo,* dicono gl'Italiani. Se dunque il signor direttore Bode si lasciò persuadere dal Lermolieff a mutare il giudizio su questo quadro da lui prima ritenuto ed ammirato quale fine opera giovanile di Lionardo, io non so rinunciare alla speranza che lo spregiudicato erudito berlinese col tempo e col fondamento di più serii studii non presenterà più il ritratto dell'Ambrosiana come un'*opera meravigliosa* del grande Lionardo ai suoi lettori. Poichè che cosa dovrebbero pensare altrimenti questi del suo concetto dell'arte di Lionardo, se continuasse ad attribuire al grande fiorentino anche questo quadro d'*un crudo mestierante della scuola lombarda?*

[2] Se fosse permesso anche ad un profano mio pari di dire una parola sulla tecnica dei vecchi maestri italiani, vorrei pregare i miei onorevoli lettori di confrontare la tecnica di questo ritratto non finito dell'Ambrosiana colla tecnica del pure non finito *San Gerolamo* del Vaticano, e colla tecnica dell'*Adorazione dei pastori* degli Uffizi. Io credo ch'essi ben presto verrebbero con me d'accordo, ch'è impossibile che l'autore del ritratto dell'Ambrosiana sia anche l'autore degli altri due quadri non finiti.

ritratto d'un ignoto e non ha nulla a che fare con Ambrogio Preda e molto meno con Lionardo da Vinci, ma potrebbe, credo, appartenere allo stesso scolaro ed imitatore di Lionardo, che ha fatto la copia della *Vierge aux rochers* della National Gallery, e i due angeli relativi, in possesso del duca Giovanni Melzi di Milano.[1] Affinchè però il mio rispettabile avversario di Berlino riconosca subito che sono ben lontano di prendere in mala parte la lezione da lui datami certo colla migliore intenzione, voglio qui addurre a sua scusa il giudizio pubblicato molti anni fa dal barone Rumohr, altro parimente famoso conoscitore dell'arte italiana intorno ai ritratti dell'Ambrosiana: " Notevoli pure, dice il Rumohr a pag. 73 del suo volumetto, *Drei Reisen in Italien*, sono nell'Ambrosiana i ritratti di Lodovico Sforza (cioè del Giangaleazzo del signor direttore Bode) e di sua moglie (della Isabella del signor direttore): il primo girato di terza, di tono alquanto violetto, di maniera alquanto primitiva nel complesso, per quanto fino e bene inteso nella forma. La consorte inferiore di pregio. Innanzi a questo quadro penetrò in me il sospetto che Lionardo a Milano abbia avuto contatto con pittori della Bassa Germania, da loro abbia imparato la pittura a olio, che a Firenze prima del suo viaggio a Milano non era esercitata, anzi era appena storicamente nota. In ciò mi conforta un delizioso piccolo quadro presso il conte Alberto Litta: La *Madonna col Bambino* (ora nell'Ermitage di Pietroburgo). Il motivo di questo quadro si trova in un disegno molto ritoccato della galleria degli Uffizi. (?) Il quadro pure ha sofferto in alcune parti, la mano del Bambino ha perduto le velature, ma tanto più chiaramente vedesi che Lionardo allora soleva sottoporre pastosamente le ombre, mentre in generale dal colore finamente preparato, dall'accurata e chiara imprimitura, dalla purezza del trattamento trasparisce un non so che di antico fiammingo. „ [2]

Che i due ritratti dell'Ambrosiana, sin dai tempi del cardinal Federigo Borromeo passassero per opere dello stesso autore, non è cosa da doverci recare meraviglia, poichè la critica artistica, come in generale ogni critica, giaceva ancora nel più profondo sonno ed ogni quadro ed ogni disegno che avesse

1) Forse a questo sconosciuto ma notevole imitatore di Lionardo si potrebbero attribuire pure alcuni disegni, i quali finora passavano sotto il nome del grande fiorentino; come fra altri il disegno a punta d'argento di una testa femminile agli Uffizi (cornice 107, N. 426) (Braun 436) e un altro disegno a punta d'argento all'Ambrosiana (testa di donna con collana di perle intorno al collo, girata di terza), non che una testa giovanile nel palazzo granducale di Weimar (Braun 149) (?)

2) Nel parer mio quel delicato quadretto della *Madonna* non appartiene punto a Lionardo da Vinci, ma ad altro " arido „ pittore milanese, cioè a Bernardino de' Conti.

il più leggiero indizio leonardesco era naturalmente attribuito al maestro in persona. È incomprensibile invece che a Milano si sian voluti vedere in una di queste immagini i tratti del Moro e nell'altro quelli di sua moglie, mentre questi si potevano vedere a dozzine scolpiti e dipinti, in città e in campagna, in chiese e in case private. La cara tradizione ci trasmise questi battesimi inconsiderati ed anche i più eminenti critici d'arte di questo secolo, sì indigeni che forestieri, li accettarono ad occhi chiusi. Non solo i Padri Amoretti e Lanzi in Italia, ma anche il barone di Rumohr e Ottone Mündler in Germania, anzi, quarant'anni più tardi, lo stesso signor direttore W. Bode, caddero senza avvedersene nella trappola che loro aveva teso la perfida tradizione; per tutti loro, non solo i due ritratti dell'Ambrosiana, ma anche la *Madonna* di Pietroburgo sono opere dello stesso maestro, cioè di Lionardo da Vinci. Il barone Rumohr però, e mi pare con piena ragione, tiene il ritratto maschile non finito dell'Ambrosiana come superiore a quello in profilo femminile, cioè all'*opera maravigliosa* del sig. direttore Bode. Oltre che su questo punto, su un altro i due critici berlinesi sono in collisione, cioè nello stabilire l'epoca in cui la pittura ad olio fu esercitata a Firenze. Il direttore W. Bode vorrebbe provare, appellandosi al suo *Cristo risorto* recentemente scoperto, che a Firenze si dipingeva già ad olio nel 1478; il bar. di Rumohr sostiene invece che nel secolo XV la pittura ad olio non solo non era esercitata, ma appena storicamente conosciuta.

Chi di loro si è più accostato alla verità in questa disputa? A mio parere il defunto barone di Rumohr.

Vengo ora a trattare colla maggiore brevità dei quadri che io, col consenso dei miei amici di Milano, i signori Gustavo Frizzoni, il marchese E. Visconti-Venosta e il ben noto ristoratore di quadri cav. Cavenaghi, mi reputo autorizzato a considerare di mano di Ambrogio de Predis. Mi sia prima soltanto concesso di constatare che Ambrogio già nell'anno 1482 era il ritrattista favorito di Lodovico Sforza. Ciò risulta dal seguente documento pubblicato dal defunto marchese Campori: " A dì 22 marzo " (maggio) 1482. A Zoane " Ambroso di Predj di Milano (depintore) de lo Ill. s. Lud. Sforza, Braza 10 " de razo alexandrino de campione de la Ex. de Madama, la quale gie dona " la Ex. del n.ro Sig. „ (*Archivio di Stato in Modena. Libro: Ricordi de la salvaroba de Castello* a. c. 65).

Nell'anno 1482 dunque Ambrogio de Predis era già pittore fatto; è a presumersi pertanto nato tra il 1450 e il 1460.

Il più antico dei quadri suoi a me noti è:

1) Il ritratto in profilo del duca *Gian Galeazzo Maria Sforza,* conte di Pavia, in possesso del conte Porro di Milano. (†) [1]

2) Della stessa epoca circa vuol essere il ritratto femminile in profilo dell'Ambrosiana, di cui si è sopra parlato, sia esso d'Isabella, come il sig. Bode crede, sia d'un'altra principessa della casa Sforza. Il cranio di questa giovane graziosa e simpaticissima non è correttamente disegnato, la linea dalla nuca alla schiena cade troppo ritta. Leonardo non si sarebbe reso colpevole di simili difetti. (†) [2]

3) Il ritratto fine di Francesco di Bartolommeo Archinto (nato nel 1474, morto nel 1551) governatore di Chiavenna al tempo di Lodovico XII. Questo ritratto era prima in possesso della famiglia dei conti Archinto a Milano e appartiene presentemente al signor Fuller Maitland in Inghilterra, come mi comunicò il signor Frizzoni, che lo vide colà. È segnato col millesimo 1494, e col monogramma indicante Ambrogio Preda.

4) La miniatura col ritratto in profilo di Lodovico il Moro nel *Libro del Jesus* nella biblioteca del principe Trivulzio a Milano. (†)

5) La miniatura col ritratto in profilo di Massimiliano Sforza di circa cinque anni, ivi pure. (†) Tutte le miniature in questo famoso codice sono attribuite a Lionardo. Le note caratteristiche di Ambrogio de Predis da me sopra citate dovrebbero tuttavia convincere ogni intelligente d'arte e fra essi forse persino il mio avversario sig. direttore W. Bode, che anche questi due ritratti del *Libro del Jesus*, dipinti nell'anno 1497 circa, appartengono al lombardo mastro Ambrogio, e in verun modo, come prima generalmente si sosteneva, al grande fiorentino. In questo Codice è menzionato anche un Messer Brunoro Preda, il quale nel 1499 accampagnò la ducale famiglia nella sua fuga da Milano ad Innsbrück. Se questo Brunoro fosse un parente del pittore, non saprei dire, ma mi pare invece molto verosimile che il mastro Ambrosio nominato nei seguenti versi del Codice, non abbia ad essere altri che il nostro pittore: "Qui mastro Ambrosio dice: Dà le ughette (uva passa) al conte. E lui con lieta

[1] Si paragoni questo ritratto colla medaglia dello sfortunato giovane principe. Il giovinetto, che in questo ritratto mostra vent'anni, porta un anello d'oro al pollice. Com'è noto, Gian Galeazzo morì nel 1494 nel suo venticinquesimo anno di vita. Sposò Isabella d'Aragona nel 1489. Il nostro ritratto dovrebbe essere stato fatto quindi in quel tempo.

[2] Lasciando da parte l'argomento di sapere chi sia effigiato in questo ritratto, quello che sostengo e con tutta l'energia è: 1.° che non rappresenta Beatrice d'Este, moglie del Moro, com'è *ab antiquo* chiamata nell'Ambrosiana; 2.° che questo grazioso quadro non è, nè può essere di mano di Lionardo, come generalmente si ammette, ma è opera del disconosciuto Ambrogio de Predis.

RITRATTO FEMMINILE, di *Ambrogio de Predis* all'Ambrosiana di Milano.

fronte dimanda del cappone „ ecc. [1] Non è inverosimile che mastro Ambrosio de Predis, il quale potrebbe avere istruito i figli del Moro nel disegno (che allora era un requisito dell'educazione d'un completo gentiluomo), abbia accompagnato i principi nel settembre dell'anno 1499 nella loro fuga ad Innsbruck e poi sia rimasto là alcuni anni nel quartiere imperiale. Ad Innsbruck egli avrà dipinto anche il ritratto dell'imperatore Massimiliano e quello di sua moglie. [2]

6) Il ritratto d'un giovine biondo, busto su fondo oscuro, come tutti i ritratti di Ambrogio de Predis. Prima era attribuito a Lionardo. In possesso della famiglia Maggi di Milano. (†)

7) Il ritratto d'un giovinetto con lunga capigliatura bionda. Visto di faccia. Nella collezione Morelli di Milano. Sul rovescio del quadro si legge in caratteri antichi: DI LEONARDO PITOR fiorentino. (†) [3]

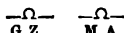
8) Il ritratto d'un giovane con una freccia nella mano (Sebastiano). Visto di faccia. Presso il signor Gustavo Frizzoni a Milano. Questo quadro passava prima per opera del Boltraffio. (†)

Nelle opere sopra menzionate, le quali appartengono tutte alla prima epoca di Ambrogio de Predis, le carni sono chiare, ed hanno uno smalto affatto particolare, quale si avverte nel ritratto in profilo dell'Ambrosiana, mentre invece i ritratti seguenti, che sono dell'epoca posteriore (dal 1510 al 1515 circa) presentano un più perfetto modello ed una carnagione più bruna. Fra queste sono da annoverare:

9) Il ritratto maschile in profilo di Francesco Brivio, figlio di Jacopo Stefano Consigliere ducale e signore di Melegnano nell'anno 1514. Nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano, ove il quadro è attribuito a V. Foppa. (†)

10) Il ritratto in profilo d'un vecchio ragguardevole signore nella collezione del signor G. Frizzoni. Anche questo passava per opera di Lionardo e fu nell'anno 1848 come tale confermato dall'Accademia fiorentina. (†)

[1] I versi descrivono il giovine Massimiliano Sforza a tavola.

[2] Il disegno per queste effigie lo trovai più tardi nella raccolta dell'Accademia veneziana sotto il nome di Lionardo. (Per quanto da altri poi questo disegno siasi voluto rivendicare al medaglista mantovano Gian Marco Cavalli, autore nel 1506 di una medaglia colla effigie dei due sovrani, il carattere prettamente leonardesco del putto aggiunto sullo stesso foglio e la perfetta corrispondenza fra il profilo dipinto dell'imperatore e quello disegnato rendono vie più plausibile l'attribuzione del Morelli, per cui andrebbe realmente aggiudicato al miniatore A. de Predis il disegnino di Venezia.) - *(N. d. T.)*

[3] Vedesi riprodotto nel volume illustrativo della Galleria Morelli in Bergamo, edito dai Fratelli Bolis di Bergamo. - *(N. d. T.)*

11) Il ritratto in profilo d'un giovinetto ventenne coll'aurea catena principesca al collo, nella collezione Morelli. Se non m'inganno, questo ritratto eccellentemente modellato, rappresenta Massimiliano Sforza che occupò il trono ducale di Milano dal 1512 al 1515. (†)

12) Forse anche il ritratto in profilo nella 1.ª sala della Galleria degli Uffizi (N. 30 bis) ivi attribuito ad Antonio del Pollajuolo, potrebbe rivelarsi per opera del nostro Ambrogio se fosse liberato dalla densa maschera che copre il viso. La bocca mi pare modellata affatto nella maniera del de Predis e il modo con cui la luce è messa sulla massa abbondante della capigliatura, e sono fatte ad una ad una le palpebre, ci ricorda Ambrogio. Anche la parte concernente l'occhio è modellata analogamente a quanto scorgiamo nei ritratti testè citati di Ambrogio de Predis. Quest' ultimo ritratto a Firenze tuttavia è così ridipinto, che una classificazione determinata di esso mi sembra alquanto arrischiata.

Come l'anno della nascita, è ignoto anche quello della morte di Ambrogio de Predis. Fu probabilmente istruito nel disegno dal noto miniaturista Cristoforo de Predis, che vuol essere stato suo parente. [1] A giudicare da alcune sue miniature nel *Libro del Jesus*, Ambrogio negli anni più maturi avrebbe subito sensibilmente l'influenza di V. Foppa, ma in principio del secolo XVI sempre quella di Lionardo da Vinci. Ambrogio è certamente un coscienzioso e fino pittore; il suo disegno e il modellato tuttavia sono spesso difettosi, come lo dimostra per esempio il suo modo di concepire e di rappresentare la mano; nel ritratto presso il signor Frizzoni infatti, in quello di Gian Galeazzo Sforza presso il conte Porro, in quello dell'Archinto presso il signor Fuller Maitland, le mani sono tozze e mancanti di vita. [2]

1) Di questo miniaturista modenese stabilito a Milano la reale biblioteca di Torino possiede un' ottima miniatura, segnata:

GZ. MA
DVX MDL QVINTVS
OPVS XOFORI DEPREDIS
MVT. DIE 23 APRILIS 1474

Altre sue miniature si trovano in casa degli eredi del marchese Girolamo d'Adda a Milano, nella chiesa della Madonna del Monte presso Varese e altrove.

2) Queste digressioni intorno al ritrattista di Lodovico Sforza erano state messe in iscritto da alcune settimane, quando il signor direttore W. Bode ebbe la benevolenza di farmi pervenire una copia a parte delle memorie da lui pubblicate nella seconda puntata (1889) della rivista: *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen* intorno ad un ritratto femminile in profilo di proprietà privata che si trova a Berlino. Mentre reputo mio dovere di ringraziare il dotto

Bernardino de' Conti.

Poichè i primi quadri di Ambrogio de Predis hanno una grande affinità coi ritratti posteriori (dal 1505 in poi) di Bernardino de' Conti, così appare verosimile che Bernardino abbia subito l'influenza di Ambrogio de Predis, oltre

berlinese della sua premura, mi conceda il benevolo signore di porgergli subito le mie congratulazioni per la scoperta da lui fatta della vera effigie di Bianca Maria Sforza, seconda moglie

Disegno di *Ambrogio de Predis*, coi ritratti di Massimiliano I e Bianca Maria Sforza. (R. Accademia di Venezia).

dell'imperatore Massimiliano. Ed io adempio questo debito verso di lui tanto più volentieri, perchè nel giudizio di questo quadro, da lui ritenuto il ritratto di Bianca Maria, io ho questa volta la molto rara soddisfazione di essere pienamente d'accordo con lui non solo sulla personalità della donna rappresentata, ma anche persino nell'estetico apprezzamento dell'opera d'arte. A mia grande tranquillità si trovano anche su questo ritratto in profilo di Bianca Maria a Berlino, come prova la fotoincisione, quasi tutte le note caratteristiche di Ambrogio de Predis da me addotte a pag. 178. Poichè oltre il disegno dell'occhio colle palpebre indicate ad una ad una, il contorno rigido del labbro superiore, il dorso del naso acutamente illuminato, e l'arido trattamento, a mo' di miniatura, degli accessorii, gioielli, cordoncini, ecc., io vedo per fortuna in questo ritratto di Bianca Maria anche quella striscia di luce alla coda dell'occhio, che si trova tanto nel ritratto dell'imperatore Massimiliano segnato col nome del maestro, quanto nel ritratto in profilo dell'Ambrosiana; una striscia di luce che si cercherà invano nei ritratti in profilo degli altri pittori italiani contemporanei. È vero che nel ritratto in profilo dell'Ambrosiana il volto femminile rappresentato è molto più leggiadro e spiritoso di quello di Bianca

Ritratto di Bianca Maria Sforza, di *Ambrogio de Predis* (Proprietà F. Lippmann a Berlino).

che di Lionardo. Mi sia permesso di dire alcune parole anche su questo Bernardino de' Conti, poco noto pittore milanese, i cui quadri spesso agli occhi, dei profani vanno sotto il nome di Lionardo. Nessuno scrittore, tolti i poco attendibili Lomazzo e Orlandi, ci dà ragguagli di questo pittore. Pavese d'origine come vuolsi, è probabile debba la sua prima educazione artistica a Vincenzo Foppa o al Civerchio. Il rosso bruno delle carni, come anche il sistema di pieghe nel suo quadro dell'anno 1496 nella Galleria di Brera indicano almeno la Scuola del Foppa. Più tardi poi il Conti, stabilito a Milano, deve aver subito l'influenza di Lionardo e d'Ambrogio de Predis. I signori Crowe e Cavalcaselle

Maria, come osserva giustamente il signor direttore Bode, ma non potrebbe esser questo merito di madre natura anzichè del pittore? Il dotto berlinese non è assolutamente di questa opinione. " La distanza di questo ritratto di Bianca Maria, egli dice, dal ritratto in profilo dell'Ambrosiana, è tanto grande quanto solo può esservi tra l'opera d'uno dei più grandi pittori di tutti i tempi e i lavori d'un diligente, manuale imitatore. „ Io sono veramente troppo caldo amico della libertà di pensiero perchè l'aspro rimprovero che mi fa qui il mio onorato avversario mi faccia perdere la calma. Abbandono, come sempre, agli amici dell'arte l'estetico apprezzamento dell'opera d'arte; non posso però fare a meno di richiamare ancora una volta l'attenzione del benevolo lettore sull'enorme abisso che esiste tra il dotto berlinese e me nel giudizio *estetico* delle opere dell'arte italiana. Un ulteriore motivo per invitare i miei amici a mettere sempre le determinazioni del signor direttore Bode rispetto ad autori italiani in quella categoria di sentenze che il signor di Pourceaugnac direbbe *sujettes à caution*, me lo offre lo stesso direttore del museo di Berlino in questa sua dissertazione, nella quale egli ha la speciale compiacenza di darmi una lezione sulla differenza tra le opere di Ambrogio de Predis e quelle di Lionardo da Vinci, mentre egli mi presenta due altri ritratti come originali, che ai miei occhi sono semplici copie. Uno è quello che si trova presso il signor Salting a Londra, che il direttor Bode menziona a pag. 9; l'altro è il ritratto femminile in profilo di Palazzo Pitti (N. 371, ivi attribuito a Pier della Francesca). Per fortuna vidi anch'io il ritratto presso il signor Salting e non io solo, ma insieme a me parecchi amici intelligenti; tra gli altri il signor dottor J. P. Richter, e se noi tutti vi riconoscemmo al primo sguardo una stentata copia del ritratto femminile in profilo dell'Ambrosiana, a nessuno di noi poteva venire in mente di pensare col signor direttor Bode ad Ambrogio de Predis. Si vedono simili cattive copie dei ritratti del de Predis, celebrato al suo tempo, anche nel museo civico di Milano ed altrove.

Dopo quella nostra visita il signor Salting dev'essersi anzi al più presto liberato del supposto gioiello.

L'altro ritratto femminile in profilo di cui parla il direttor Bode a pag. 6 della sua dissertazione, rappresenta Beatrice Sforza, moglie del Moro. Agli occhi del direttore berlinese anche quella noiosa copia di Palazzo Pitti è un bel quadro ferrarese, e di mano di Lorenzo Costa. Se il direttor Bode avesse guardato il ritratto eccellente del Bentivoglio, opera di Lorenzo Costa che sta sulla stessa parete, difficilmente avrebbe concepito simile giudizio affatto incomprensibile in bocca d'un intelligente d'arte. Nella fiducia di disarmarmi per sempre e di rendermi innocuo per l'avvenire, il dotto berlinese si appella al giudizio del mio defunto amico Ottone Mündler, ch'egli a buon dritto chiama " fino conoscitore dell'arte antica. „ Ma se il Mündler innanzi al quadro dell'Ambrosiana era fino conoscitore agli occhi del signor direttore Bode perchè ebbe a

(II, 67) si spicciano brevemente di questo pittore lombardo, mentre ce lo presentano senz' altro come uno scolaro del loro Zenale e citano quindi poche opere di lui, cioè: *Il ritratto d'un prelato*, segnato col nome dell'autore, nel Museo di Berlino dell'anno 1489; una *Madonna che allatta il Bambino*, nella Galleria di Monaco; una ripetizione dello stesso soggetto ed uno *Sposalizio di Santa Caterina* nella Galleria civica di Bergamo, e finalmente una *Madonna* nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano. La Madonna di Monaco è nel parer mio una copia antica, e i due quadri di Bergamo possono essere soltanto considerati per opere della bottega del maestro; il cartello coll'anno 1501

dichiarare quell'opera di mano di Lionardo da Vinci, come va, domando io, che lo stesso fino conoscitore dell'arte antica cessa d'esserlo, pel direttor Bode, innanzi alla cosidetta *Donna velata* del Palazzo Pitti? Gli amici lettori devono sapere che quel magnifico quadro di Raffaello a Palazzo Pitti è dal direttore berlinese dichiarato una copia fatta da un bolognese (Cic., II, 704). Il Mündler invece, fino conoscitore dell'arte antica, pensava in modo ben diverso di quel ritratto femminile. "Mi si rinnovò, egli dice (*Beiträge zu J. Bruckhardt's Cicerone*, 41) la prima impressione ogni volta che rividi il quadro: *Raffaello,* grida ogni pennellata, e quale autore giunge come lui a così inarrivabile nobiltà e a tale incanto? L'occhio sinistro, fra altro, è un vero miracolo di disegno, di chiaroscuro e di trattamento pittorico." E Ottone Mündler era dotato di fino senso dell'arte antica, non solo perchè la natura gli aveva dato il talento d'artista, ma anche perchè egli possedeva una coltura estetica generale; coltura che purtroppo manca affatto a molti conoscitori dei nostri giorni. Io ebbi la fortuna di conoscere l'eccellente e fino indagatore bavarese — da me altamente stimato — altrettanto se non più di quello lo stimasse il signor direttore Bode, perchè io vissi con lui due interi anni a Parigi nella maggiore intimità e facemmo insieme i nostri studii nella Galleria del Louvre in un tempo, in cui il direttor berlinese (il fortunato!) era probabilmente ancora in fasce e non sognava nè di Lionardo, nè di Raffaello. Posso perciò in buona coscienza fargli testimonianza che a suo tempo, cioè una quarantina d'anni fa, nessun altro era così famigliare coll'arte italiana come il Mündler, senza che per questo il valent'uomo ristasse dal rimettersi eventualmente, con meravigliosa modestia, ai consigli di altri meno di lui competenti, quando l'entusiasmo a caso lo avesse tratto in errore. Perchè il Mündler, come tutti gli uomini di stampo fino, abborriva dal voler camminare sui trampoli. Sempre avido d'imparare, non gli veniva mai in mente di ammaestrare gli altri in ciò che non sapeva. Sono quindi convinto, che se il Mündler fosse ancora tra i viventi, egli crederebbe suo sacrosanto dovere di riparare con un'aperta confessione gli errori da lui commessi e perdonabili nelle condizioni d'allora nella scienza dell'arte, e però non giudicherebbe opera di Lionardo nè il ritratto in profilo dell'Ambrosiana, nè l'affresco di Vaprio (*Il Madonnone*), nè la *Vierge aux rochers* della National Gallery di Londra. Perchè dall'epoca del Mündler la scienza dell'arte ha fatto, se non molto, qualche progresso (ciò almeno il signor direttor Bode non mi vorrà contrastare), e non solo nella conoscenza delle scuole di pittura olandesi, in cui è noto avere il dotto berlinese raccolto ripetutamente le sue corone d'alloro; poichè anche lo studio delle scuole italiane, me lo permetta il mio onorevole avversario, non è rimasto indietro, ed ha condotto a conquiste, che, come suole accadere in tutte le scienze, da molte parti sono ancora combattute, ma che non ostante, nella maggior parte dei casi, possono vittoriosamente sostenere, nel parer mio, ogni rigore di esame.

difficilmente vi fu posto dal maestro stesso. Il signor direttore Bode segue anche questa volta l'esempio della sua Guida accreditata, i signori Crowe e Cavalcaselle, e ci dipinge il Conti con alcune sprezzanti considerazioni come un pittore affatto subordinato. Sull'estetico apprezzamento del valore delle opere d'arte si può dir molto, perchè come i peripatetici giustamente osservano: *omne quod recipitur ad modum recipientis recipitur*. Seguendo il nostro metodo materialistico, vediamo di fissare piuttosto in primo luogo i segni caratteristici, pei quali si distinguono le opere, di pittura e di disegno, anche di questo maestro, da quelle d'altri pittori contemporanei e particolarmente di Lionardo da Vinci, col quale il Conti viene scambiato, specialmente nei suoi disegni:

1) Nei suoi quadri del secolo XV, come nella grande tavola d'altare della Galleria di Brera, già attribuita al Zenale, e nel ritratto di un prelato dell'anno 1499 nel Museo di Berlino, la carnagione è rossiccia; nelle sue opere successive, come nel ritratto dell'anno 1505 presso la marchesa d'Angrogna a Torino, nel ritratto femminile presso il signor A. Morrison a Londra, nella Madonna che allatta il Bambino dell'Ermitage di Pietroburgo le carni invece sono fredde e chiare e d'uno smalto che ricorda la prima epoca di Ambrogio de Predis.

2) L'antielice dell'orecchio, ossia l'orlo prominente esterno, è largo, così che il buco dell'orecchio diventa stretto.

3) Il tratto d'ombra presso l'occhio, accanto alla radice del naso è bruscamente indicato.

4) La capigliatura nelle teste femminili è liscia e tirata sulle tempie.

5) Le dita sono brutte nel loro movimento, a mo' di quelle delle mani di Antonio del Pollajuolo e le unghie corte e larghe.

6) I suoi disegni sono quasi tutti diligentemente e nitidamente eseguiti colla punta d'argento, le tratteggiature non vanno come quelle di Lionardo da sinistra a destra, ma da destra a sinistra.

7) La bocca è meno dura che nei ritratti di Ambrogio de Predis.

Le seguenti opere quindi nel mio parere vorrebbero essere ritenute di Bernardino dei Conti:

1) La grande tavola d'altare (N. 87) della Galleria di Brera. In essa è rappresentata la *Vergine in trono* col Bambino e quattro Padri della Chiesa (caricature di teste di Lionardo), più la famiglia di Lodovico Sforza ai piedi del trono. Questo quadro che passava tempo fa a Milano per opera di Lionardo da Vinci, fu poi, quando venne trasportato nella Galleria di Brera, battezzato senza alcun fondamento col nome di Bernardino Zenale, presso a poco nello

stesso modo con cui a Berlino il quadro di Giovanni Santi dal signor Rumohr fu improvvisamente tramutato in un'opera capitale di Timoteo Viti. Presentemente porta il suo vero nome, quello cioè di Bernardino de' Conti.

2) Il cosidetto autoritratto di Luca di Leida della Galleria degli Uffizi (N. 244) mi pare piuttosto una copia antica che un quadro originale di Bernardino de' Conti.

3) Il grande ritratto femminile presso il signor A. Morrison a Londra. Questo quadro era prima in casa Castelbarco a Milano, ed ivi era creduto opera di Lionardo.

4) Il ritratto di Catellano Trivulzio, segnato col nome dell'autore e coll'anno 1505, presso la marchesa d'Angrogna a Torino.

5) La delicata *Madonna che allatta il Bambino*, già in casa Litta a Milano, ora a Pietroburgo. Questo quadro andò e va sempre sotto il nome di Lionardo da Vinci. Caratteristiche in questa pittura sono le unghie larghe, ma piccole, non che la carnagione, e i capelli tirati sopra le tempia della Vergine.

6) La *Madonna* della collezione Poldi-Pezzoli.

Voglio pure citare qui alcuni dei molti disegni di Bernardino de'Conti, che nelle pubbliche Gallerie ci sono presentati col nome di Lionardo, affinchè i miei amici si possano convincere della giustezza delle mie affermazioni, poichè in ogni seria indagine vale la massima, che quel che uno sostiene nella scienza non ha alcun valore, se non è in grado di provarlo con motivi convincenti.

7) Il disegno in profilo della testa del giovane Massimiliano Sforza, studio per la grande tavola d'altare (N. 499) della Galleria di Brera. Questo disegno si trova nell'Ambrosiana col nome di Lionardo. Il Braun lo ha fotografato sotto il N. 38.

8) Il grande disegno a punta d'argento nel Museo britannico (Braun 45) sotto il nome di Lionardo. È parimente uno studio pel quadro della Madonna del Conti della Galleria di Brera.

9) La testa maschile, vista di tre quarti, disegno a punta d'argento nel Louvre, pure sotto il nome di Lionardo. Braun 169.

10) La testa lionardesca d'un vecchio nel Museo britannico, vol. 36, P. p. 1, 35.

11) La bellissima testa maschile, disegno a punta d'argento, N. 39, tra i disegni di Lionardo nel Catalogo della collezione del signor John Malcom (acquistata dal Museo Britannico), ricca di buoni disegni.

12. La testa femminile coi capelli sciolti, nella collezione del Christ Church College di Oxford, ivi parimente attribuita a Lionardo da Vinci.

Dal fin qui detto risulta che, come Ambrogio de Predis, anche Bernardino de' Conti era nel primo decennio del secolo XVI un ritrattista molto ricercato. Non lo si può veramente annoverare tra i grandi maestri, ma tuttavia gli riesce a volte di fare delle opere, dalle quali, come dalla Madonna di Pietroburgo, anche i cosidetti conoscitori della Scuola milanese e di Lionardo possono rimanere ingannati.

Io mi sono in vero trattenuto più a lungo che non fosse nei miei desiderii, sopra questi due antichi *manuali* pittori della Scuola milanese, poichè mi fu fatto il rimprovero (*Deutsche Litteraturzeitung,* 1886, N. 42) di aver promosso la conoscenza tanto del Preda quanto del Conti (che prima di me erano per così dire affatto sconosciuti), soltanto mercè l'opposizione che i miei giudizi intorno ai medesimi devono suscitare. [1]

Francesco Francia.

Ora conviene rivolgersi a Francesco Francia, al quale nella Galleria Borghese sono attribuiti più quadri. Fra di essi vi è, secondo il parer mio, una delle opere più sentite di questo uomo veramente pio ed amabile, appartenente a' suoi lavori primitivi (1490-96); cioè la tavola segnata col N. 65, sala 1.ª V'è rappresentato *Santo Stefano* inginocchiato colle mani giunte. Il suo capo sanguina per recente ferita ancora aperta, il suo occhio attende, pieno di fiducia in Dio, la morte vicina. Nel fondo il paesaggio. Su un cartellino appostovi si legge:

VINCENTII DESIDERII VOTVM
FRANCIE EXPRESSVM MANY.

Pochi quadri spirano, come questo Stefano del Francia, così puro e così perfetto, l'aroma di quell'aurea fioritura dell'arte.

La *Madonna col Bambino in mezzo alle rose* dovrebbe invece appartenere, almeno nell' esecuzione, piuttosto che al Francia, ad uno dei suoi scolari ed imitatori, ed egli ne ebbe molti. Di mano del maestro stesso credo invece

[1] In questo paragrafo, a onore del vero, non è a dubitarsi l'autore avrebbe introdotto notevoli modificazioni, da che ulteriori scoperte di opere firmate, autentiche, di Bernardino de' Conti (a Roma un ritratto di Francesco figlio di Gian Galeazzo Sforza nel palazzo Vaticano, a Milano quello dello storico Bernardino Corio presso il sig. B. Vittadini, un giullare presso il cav. C. B. Crespi, ecc.), hanno servito a modificare il concetto che dobbiamo formarci del pittore Bernardino de' Conti. - (*N. d. T.*)

SANTO STEFANO, di *Francesco Francia* (Galleria Borghese).

l'eccellente quadro di *Lucrezia romana* che vedevasi pel passato nella prima sala della Galleria in città. [1]

Le altre Madonne, come pure il *Sant' Antonio* che ora sono esposte in questa prima sala, e col nome di Francesco Francia (N. 34, 57, 60), sono, secondo la mia convinzione, soltanto opere della scuola, e così pure le Madonne della Galleria Doria e del Vaticano. Un' opera genuina di Francesco Francia, quantunque rimasta incompiuta, mi sembra all' incontro il grande quadro in tavola nella prima sala della Galleria Capitolina. Questa è forse l'ultima opera di lui e all' incirca dello stesso tempo di quella della Cappella Facci della chiesa di San Stefano a Bologna. [2] La tavola della Galleria Capitolina dal Francia soltanto iniziata (vi si riconoscono molto facilmente le figure da lui stesso disegnate), vuol essere stata finita nel secolo XVII da un pittore bolognese con aggiunta di parecchie altre figure, del cane e d'altri accessori.

Nella medesima sala della Galleria del Campidoglio sta un altro quadro parimente assegnato a Francesco Francia, nel quale è rappresentata la *Vergine col Bambino in trono* coi Santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista a destra, e Andrea, Giovanni evangelista e Francesco a sinistra. L'architettura riccamente dorata ci fa presumere che l'autore del quadro sia un pittore sotto l'influenza del Palmezzano. Il tipo del viso della Madonna, la forma della mano e dell' orecchio del Bambino, non che il paesaggio, sono evidentemente presi dal Francia; all'incontro il tipo di San Francesco, e i tipi caricati dei visi degli altri Santi ricordano il Palmezzano; i frutti posti sopra il trono ci fanno pensare alla scuola di Carlo Crivelli. Il quadro è segnato coll' anno 1513, e avrebbe ad appartenere ad un artista della Marca d'Ancona.

Se avemmo occasione di vedere nella prima sala della Galleria Capitolina una delle ultime opere del Francia, la Galleria Corsini di Roma all' incontro ci presenta, nel parer mio, nella piccola tavola del San Giorgio in lotta col drago, uno dei saggi primitivi del maestro. (†) Quel quadretto è generalmente tenuto per opera di Ercole Grandi di Giulio Cesare, e come tale fu citato anche da me anni fa. Dopo più attento esame mi caddero le squame dagli occhi e riconobbi in questo quadro un' opera della fresca età di Francesco Francia,

[1] La *Lucrezia* fu poi portata nel piano superiore del palazzo. Il quadro è forse quello descritto dal Vasari (VI, 11). "Il duca Guidobaldo parimente ha nella sua guardaroba, di mano del Francia, in un quadro una Lucrezia romana da lui molto stimata." Nella collezione di Lord Northbrook a Londra si trova un' antica e buona copia della Lucrezia della Galleria Borghese.

[2] I signori Crowe e Cavalcaselle (I, 574, n. 3) danno quel quadro della cappella Facci a Giacomo Francia.

della stessa epoca circa del piccolo *Crocifisso* dell'Arciginnasio di Bologna, (†) della *Madonna*, N. 1040, della Pinacoteca di Monaco, dei quadri eseguiti pel Bianchini (nel Museo di Berlino) e pel Felicini (nella Pinacoteca di Bologna), cioè fra gli anni 1490-94.

Firenze possiede un ritratto di Evangelista Scappi esposto nella Galleria degli Uffizi, opera del Francia, eccellente, ma molto ristaurata. Il maggior numero dei quadri di questo maestro, e i migliori fra questi devono cercarsi nella sua città natale, Bologna: nella Pinacoteca, nelle chiese di San Jacopo Maggiore, San Martino, San Vitale, nella cappella di Santa Cecilia.

Francesco Francia sta a Lorenzo Costa, come all'incirca Pietro Perugino sta al Pintoricchio. Tanto il Costa che Bernardino Betti sono artisti più fantasiosi, più vivi, più drammatici del Francia e del Perugino. Ma questi ultimi erano disegnatori più severi e più coscienziosi pittori di quelli, specialmente nei loro primi lavori. Le singole figure dei loro quadri sono eseguite con maggior cura, ma tutte quelle figure stanno come da sè, il raggio di un pensiero complessivo non le illumina e non le riscalda; in una parola esse non prendono parte all'azione. Nullameno rallegrano lo spettatore mercè la loro dolce, intima espressione.

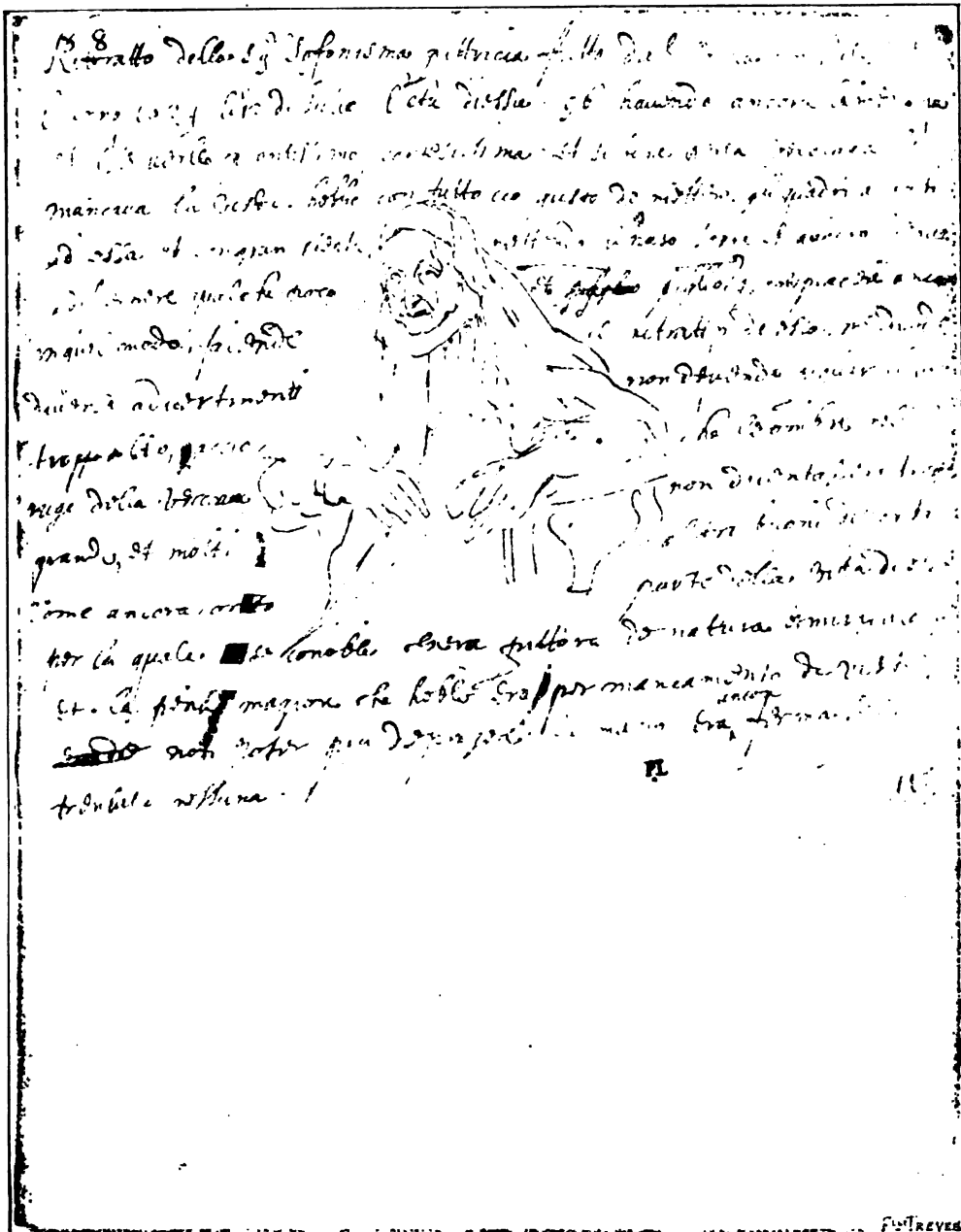
Sofonisba Anguissola.

Mi rimane ora da dire qualche cosa alle mie benevole lettrici e lettori di un ritrattista lombardo d'epoca più matura, ma celebrato al suo tempo, cui è attribuito nella terza sala di questa Galleria Borghese un piccolo ritratto femminile. Il quadro porta il N. 118, e non appartiene ad un ritrattista, ma ad una ritrattista. Il Catalogo lo assegna a Sofonisba, la materna amica di A. van Dyck. Sofonisba derivava dalla famiglia patrizia degli Anguissola, e fu dal padre Amilcare nel settimo anno affidata al pittore cremonese Bernardino Campi, perchè l'istruisse in casa propria nella pittura.

Quale padre aristocratico e sopratutto quale aristocratica mammina, ai nostri tempi arcidemocratici, ricercherebbero per la loro nobile figliuolina una simile *educazione?* Se non che essendo stato Bernardino Campi alcuni anni più tardi chiamato a Milano (nel 1550), Bernardino Gatti, detto il Sojaro, stabilito a Cremona, imitatore del Correggio e del Parmeggianino, continuò l'educazione e la coltura artistica della giovane Sofonisba, la quale nel 1559 era giunta già a tanta fama, che Filippo II la chiamò alla sua Corte a Madrid.

La più antica pittura a me nota della giovane nobile pittrice è il ritratto d'una monaca dagli occhi neri, presso lord Yarborough a Londra, segnata col nome della pittrice e l'anno 1551. Sofonisba avrebbe dunque dipinto quel quadro veramente grazioso nel suo undecimo o tutt'al più nel suo dodicesimo anno, probabilmente coll'aiuto del maestro; [1] poichè nel ritratto di sè medesima nella Galleria i. di Vienna, la ragazza dai grandi occhi mostra da circa quattordici a quindici anni. Quel ritratto porta la scritta: SOPHONISBA ANGVISSOLA VIRGO SE IPSAM FECIT 1554. Oltre a questo, conosco ancora circa una mezza dozzina di auto-ritratti di lei. Uno si trova anche nella collezione ricca di buoni quadri dell'Accademia senese. La pittrice sembra ivi una ragazza di diciotto a diciannove anni e il quadro deve perciò essere stato dipinto da lei intorno all'anno 1558. Sofonisba vi rappresenta a canto a lei stessa un uomo colla matita in mano, probabilmente il suo primo maestro Bernardino Campi, il quale nato nel 1522, mostra infatti nel quadro d'essere vicino alla quarantina. Le figure sono al naturale. Anche il defunto duca Melzi di Milano possedeva un autoritratto, per verità molto danneggiato, dell'Anguissola; uno fatto più tardi si trova nella collezione fiorentina di ritratti d'artisti degli Uffizi. Esso è segnato: SOPHONISBA ANGVISSOLA CREM^IS (cremonensis) AET. SVAE ANN. XX; fu quindi probabilmente da lei dipinto a Madrid, ciò che potrebbe anche essere indicato dall'aggiunta della sua patria nel cartellino. Altri ritratti di sua mano si trovano in Inghilterra presso il conte Spencer, presso il signor Danby Seymour, presso il signor William Stirling; in Germania, fra gli altri, il bel quadro coi ritratti delle sue tre sorelle nella collezione del conte Raczynski, esposto nel Museo Nazionale di Berlino; un altro nell'*Ermitage* di Pietroburgo, acquistato dalla collezione Leuchtenberg; un altro nel Museo di Napoli. Il signor Giovanni Morelli possiede a Milano un grazioso quadretto di lei, in cui è rappresentata la *Sacra Famiglia*. In esso si legge la seguente scritta: SOPHONISBA ANAGVSSOLA (sic) ADOLESCENS P. 1559, cioè nell'anno in cui la Sofonisba, che aveva da diciotto a diciannove anni, fu chiamata alla corte di Filippo II, a Madrid. [2]

[1] L'opinione dell'autore intorno alla precocità della nobile pittrice si è dimostrata fallace in seguito alla scoperta di nuovi dati, dai quali risulta ch'essa, invece di essere nata verso il 1539, come credeva il Morelli, deve avere veduto la luce del mondo ben undici o dodici anni prima. Vedasi in proposito l'articolo del signor G. B. Vittadini: *Novità artistiche del Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, nell'*Archivio storico dell'Arte*, fasc. 3.° dell'anno 1895, non che l'unito fac-simile che rappresenta la gentildonna cremonese nell'età di 96 anni. – *(N. d. T.)*

[2] Una replica di questo quadretto la vidi anni fa nella collezione del defunto conte Varrano a Ferrara. Ora appartiene al cav. G. Cavalieri di Ferrara. Altri soggetti di Madonne di mano di questa pittrice non mi è accaduto di vederne.

Ritratto di Sofonisba Anguissola, da un libro di schizzi di *Antonio van Dyck*. (Proprietà Herbert Cook a Londra).

Intorno all'anno della nascita e della morte di questa pittrice lodata anche da Michelangelo, e dal Vasari altamente stimata, regna sempre fra gli scrittori d'arte una grande confusione. A mio avviso la Sofonisba nacque a Cremona nell'anno 1539 circa. Il suo auto-ritratto a Vienna dell'anno 1554 rap-

presenta, come ho detto, una fanciulla di quattordici a quindici anni circa; difficilmente poi si sarebbe qualificata adolescente, nel quadro presso il signor Morelli, se fosse allora stata vicina alla trentina e fosse venuta al mondo nell'anno 1530, come la maggior parte dei suoi biografi sostiene.

Dall'anno 1559 sino al 1570 circa, pare che Sofonisba siasi trattenuta alla Corte spagnuola. Sposò colà un gentiluomo siciliano, di nome Moncada, che seguì più tardi a Palermo, ove egli morì. Passata a seconde nozze col patrizio genovese Lomellini, si stabilì poi a Genova. Nell'anno 1624 il giovane Van Dyck giunto da Palermo a Genova, fece la personale conoscenza di Sofonisba e deve aver dipinto l'anno dopo il ritratto della vecchia signora, allora già divenuta quasi cieca, che un anno più tardi, cioè nel 1626, morì di 86 anni circa.

I ritratti di Sofonisba vanno la maggior parte sott'altro nome. Essi sono concepiti con ingenuità e freschezza e solidamente dipinti. Nel Museo di Madrid non vidi alcuna pittura di sua mano, bensì trovai colà il ritratto grande al vero del medico cremonese Piermaria (N. 15) colla scritta: LVCIA ANGVISSOLA AMILCARIS F. ADOLESCENS. Questa Lucia, di mano della quale anche la Galleria civica di Brescia possiede un ingenuo ritrattino d'una terza sorella Anguissola, cioè di Europa, era, se non erro, la seconda sorella di Sofonisba, ed anche sua scolara.

Da questa Lucia e non da Sofonisba fu al parer mio dipinto il piccolo ritratto femminile della galleria Borghese. Ma anche Europa, la terza sorella era pittrice, come c'informa il Vasari, che la visitò a Cremona nell'anno 1568 (XI, 260). La quarta e più giovane sorella [1] si chiamava Maria e si dedicò come le altre tre alla pittura. Di sua mano vidi anni fa in casa del vicario di San Pietro a Cremona un quadretto non molto attraente in cui è rappresentata la *Sacra Famiglia*, con San Francesco, che offre un cestello di uva e di more al bambino Gesù. Sul quadro è segnato il nome della pittrice in lettere d'oro come segue: ANNAE MARIAE AMILCARIS ANGVSOLAE FILIAE.

L'Italia è certo l'unico paese d'Europa, nel quale tante rappresentanti del bel sesso si sieno dedicate alla pittura, ed anche con una certa maestria. Citerò fra altre la pia Caterina Vigri di Bologna, [2] Irene di Spilimbergo, scolara di Tiziano, le sorelle Anguissola, Marietta Robusti, [3] Barbara Longhi di Ravenna, Agnese Dolci di Firenze, Lavinia Fontana di Bologna, Galizia Fede di Trento, ecc.

[1] Oltre queste vi erano altre due sorelle di Sofonisba, delle quali una morì giovane, l'altra si ritirò in un chiostro. Vedasi in proposito anche l'*Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, del Grasselli.

[2] Un quadro di lei si trova nell'Accademia di Venezia.

[3] Il museo di Madrid ha parecchi ritratti di sua mano.

I FERRARESI.

Compita la nostra rivista delle opere della scuola fiorentina e d'altre scuole italiane, esaminiamo ora anche alcuni fra i molti quadri della scuola ferrarese.

BENVENUTO GAROFOLO.

I quadri di Benvenuto Garofolo e di Dosso Dossi ci guardano incontro da tutte le pareti di queste sale, e fra essi ve ne sono alcuni che meritano d'essere annoverati tra i più belli della galleria Borghese. Cominciamo dalle opere del Garofolo e della sua scuola. Benvenuto era di qualche anno più giovane del suo compatriota Dosso; inoltre per certi rispetti, almeno ai miei occhi, come artista gli è inferiore, ma il numero delle sue opere qui è così preponderante, che per tale motivo vuole essere considerato pel primo.

Per conoscere questo pittore bisogna venire a Roma. In nessun'altra città, non eccettuata la stessa Ferrara, lo si trova svariatamente rappresentato in tutte le sue maniere, in tutti i suoi svolgimenti artistici, come nelle collezioni di quadri della città eterna. La maggior parte di quei quadri ferraresi devono essere stati portati a Roma sin dal principio del secolo XVIII, allorchè cioè venne anche per Ferrara la volta di essere annessa agli stati papali per mezzo degli Aldobrandini. Come sulla trasmigrazione dei popoli, anche su quella dei quadri domina un fato politico.

La biografia del Garofolo scritta dal Vasari, ch'ebbe occasione di conoscerlo personalmente, pecca di anacronismi come quasi tutte le biografie dell'opera dell'Aretino; ma nell'essenziale mi pare veritiera. Per essa si constata quanto segue: Benvenuto Tisi nacque nell'anno 1481 e morì nel 1559; raggiunse quindi l'età di 78 anni. Benchè egli nel suo cinquantesimo anno circa avesse perduto quasi del tutto la forza visiva d'un occhio, non ne fu tuttavolta impedito nell'esercizio della sua vocazione e fu sempre uomo assai operoso. In un'attività artistica di circa cinquant'anni egli potè quindi certamente eseguire un gran numero di lavori e si può, come dissi, sufficientemente convincersene nelle collezioni romane. Suo padre Pietro Tisi (calzolaio di professione come il padre del Sodoma) derivava da Garofolo, piccolo villaggio del Padovano e da ciò suo figlio fu nominato Benvenuto da Garofolo e talvolta anche impropriamente Benvenuto Garofolo. Intorno all'anno 1491, cioè quando

aveva dieci anni. Benvenuto fu dal padre mandato a scuola del maestro ferrarese Domenico Panetti.[1] Questi, per quanto meschinetto e talora anche alquanto noioso pittore, pure era un buono e coscienzioso praticante, come si può vedere specialmente nella Pinacoteca di Ferrara, ove sono esposti parecchi quadri di lui. Probabilmente egli era in allora il più favorito tra i pittori ferraresi. Nella storia della scuola pittorica ferrarese il Panetti, Francesco Bianchi e Lorenzo Costa occuparono, a quanto mi pare, presso a poco il posto di Fiorenzo di Lorenzo, del Pintoricchio e del Perugino nella scuola di Perugia, e di Francesco Morone, Girolamo dai Libri e Bonsignori in quella di Verona.

Passato dopo sette anni il tempo dell'apprendista, intorno al 1498 cominciò quello delle peregrinazioni del giovane Garofolo. Prima si recò a Cremona, dove pare ch'egli avesse nel pittore Soriani un parente od amico, e dove lavorava anche Boccaccio Boccaccino, ch'egli conosceva probabilmente sin da Ferrara. Il Boccaccino, piuttosto seguace della scuola veneta che della milanese, era sin d'allora, e con ragione, tenuto per uno dei migliori pittori di Cremona. Nella bottega di quest'ultimo, il Garofolo può aver visto quadri che gli andavano a genio pel loro magnifico colore, ma non mai quelli citati dal Vasari, e dal Baruffaldi che copia il Vasari, poichè la Tribuna del Duomo di Cremona fu dipinta a fresco dal Boccoccino dal 1505 al 1506, e la sua *Storia della vita della Vergine,* come gli affreschi del Romanino e del suo scolaro Altobello Meloni in quella chiesa, sono di circa dieci o dodici anni dopo, cioè degli anni 1513-1518. Benvenuto non ostante ebbe lavoro dal Boccaccino, come consta anche dalla seguente lettera del Boccaccino al padre di Benvenuto.[2]

"Magnifico quanto fratello onorando,

"Se Benvegnù vostro fiolo, messer Pietro mio, avesse imparato tanto le crianze quanto il dipingere, per cosa certa non mi avrebbe fatto un tiro tanto disonesto! Dopochè morse a dì 3 zenar suo barba e vostro cogiato messer Nicolò (Soriani) non ha dato mano a un pennello e sapeva bene a che bel opera el era drieto. Ma questo è niente. Ello senza dir minga aseno se l'è fatta, ma non so verso quale parte. Io ge avea provisto de lavorar, ma ha lassato tutto imperfetto e se n'è andato via lasciandomi tutte le sue e le robbe

[1] Il Panetti, morto nel 1502, fu nella scuola di Cosimo Tura condiscepolo di quel Francesco Bianchi (morto nel 1512) che, secondo la storia, ebbe l'onore di istruire nella pittura il giovane Correggio.

[2] Da alcuni nuovi critici questa lettera è ritenuta apocrifa, ma io credo, senza sufficienti motivi.

de M. Nicolò, che vi serva d'avviso per veder di trovarlo. Se se dovesse credere el diceva di voler veder Roma. Pol essere che 'l sia andato a quella cita, e sono dieci dì che l'è partito per un fredo sì grando di tanta neve che no se po minga star e vi bacio le mane. Di Cremona 29 zenar 1499.

" *Vostro come fratello*
" BOCCACCINO. „

Da questa lettera Benvenuto appare un ragazzo alquanto maleducato, ma risoluto. Il 19 gennaio 1499 adunque il diciottenne Garofolo lasciò la bottega di Boccaccino a Cremona e nel cuor dell'inverno si mise in via per Roma. Questo viaggio deve essere stato l'effetto d'una improvvisa risoluzione. Arrivato a Roma, a quanto narra il Vasari, prese in affitto una stanza nella casa dell'artista fiorentino Giovanni Baldini (parente del famoso Baccio Baldini), presso il quale ebbe occasione di vedere e copiare molti disegni di famosi maestri fiorentini. La notizia che suo padre giaceva seriamente ammalato lo richiamò improvvisamente da Roma a Ferrara. Giunto quivi pare che abbia per breve tempo lavorato sotto l'influenza dei fratelli Dossi. [1] Benvenuto strinse, a quanto pare, intima relazione coi fratelli Dossi (Giovanni e Battista) e fu più tardi con loro più volte chiamato dal duca Alfonso e dalla sua leggiadra moglie Lucrezia Borgia, che era allora nel suo ventiquattresimo anno. Il più vecchio Dossi (Giovanni) aveva allora da 24 a 25 anni, Garofolo da 22 a 23, la più bella invero e la più serena epoca per un artista di talento. Masaccio, Filippino Lippi, il Mantegna, Andrea del Sarto e lo stesso divino Raffaello non erano forse sul principio della ventina, quando creavano opere di tanto incanto? A Ferrara poi il lavoro non mancava in verun modo, col lusso artistico dei signori ivi dominanti.

Se paragoniamo ora la grande *Deposizione dalla croce* nella seconda sala (N. 390) di questa galleria Borghese colla cosidetta *Circe* e colla *Calisto* del Dosso nella terza sala, scorgiamo in queste tre caratteristiche pitture una stretta parentela tra l'uno e l'altro artista. Quale dei due ha influito sull'altro, Garofolo sul Dosso o questo sul più giovane Garofolo? Secondo il mio sentimento i due pittori stanno fra di loro nella relazione medesima che corre fra il Francia e Lorenzo Costa, vale a dire che ognuno dei due può aver preso

[1] Taluni tratti nel suo quadro giovanile *L'adorazione dei pastori*, già nella prima sala della Galleria Borghese, ricordano più Battista che Giovanni Dosso. Anche questo quadretto fu poi portato pur troppo al primo piano superiore del palazzo. (Recentemente ha passato l'Oceano e trovasi in possesso del signor T. H. Davis a Newport. – *(N. d. T.)*

dall'altro qualche cosa e qualche cosa all'altro aver dato. In tutte le sue opere, nelle buone come nelle andanti, il Dosso si rivela artista molto fantastico, oggi si direbbe romantico, che in complesso serba lo stesso carattere artistico tanto nella gustosa acerbità della sua giovinezza, come accade in questa *Circe* e in questa *Calisto,* quanto negli anni successivi, quando per un lungo soggiorno nella vicina Venezia, si era appropriata la maniera del Giorgione e di Tiziano.

Lo stesso non è a dirsi del Garofolo, d'indole più pedestre, ma più riflessivo, più equilibrato e di gusto più corretto.

Anche questo artista rimane bensì ferrarese in tutte le sue opere, ma nelle epoche diverse della sua produzione si scorge ora l'influenza dei suoi primi prototipi Panetti e Boccaccino e quella dei fratelli Dossi, ora quella di Lorenzo Costa e finalmente quella persino dell'Urbinate.

Contempliamo dapprima la sua grande *Deposizione dalla croce* in questa nona sala.[1] Ci si presentano quasi al naturale nove figure, comprese d'intima commozione. Il fondo rappresenta anche in questo quadro un paesaggio fantastico, concepito tutto nel senso dei Dossi, ove si scorge San Cristoforo che passa a guado il fiume con Gesù bambino sulle spalle. Il tono freddo di questo paesaggio con le rupi e i tratti di paese illuminati da luci biancastre, dà forte rilievo ai toni bruni caldi delle figure dinanzi: un artificio di cui si servirono molti pittori veneziani. Il colore gialliccio molto carico del Garofolo, del pari che il rosso di barbabietola cotta si trovano in quasi tutte le pitture di questa sua prima epoca, il suo turchino e il suo bianco sono invece chiari e luminosi. Sarebbe stato, io credo, una fortuna per l'arte sua, s'egli avesse potuto continuare sempre in questa sua maniera schiettamente ferrarese, perchè certamente ai cinque o sei anni in cui egli ebbe spesso a lavorare in so-

[1] Di questo quadro veramente grandioso del Garofolo esiste nel museo di Napoli una *copia modificata* dell'anno 1521 (?), lavoro che proviene da un debolissimo mestierante e che pure ivi (incredibile a dirlo) è data per opera originale. Si guardi tra altro in quell'infelice quadro, la Maddalena colla sua grottesca espressione di dolore ai piedi del Cristo morto, e le figure tozze delle lavandaie nel mezzo. Anche nella prospettiva delle linee, quella copia è tutta sbagliata. Nondimeno lo stesso signor direttor Bode (II, 737 ed. 6ª 729) con mia non piccola meraviglia non ha esitato ad ammettere per originale il quadro di Napoli. Ora, da che lo stesso scrittore presenta ai suoi lettori anche la *Cavalcata* di Bagnacavallo del palazzo Colonna come opera del Garofolo (ammesso nella 6ª ed.), devo supporre ch'egli non sia così intimamente famigliarizzato coi maestri della scuola ferrarese, com'egli stima essere. La vita infatti è troppo breve e l'arte troppo lunga, perchè ad un solo uomo, per quanto capace e perseverante, venga fatto nelle sue critiche aspirazioni di abbracciarla tutta e di dominarla in tutti i suoi molteplici aspetti ed evoluzioni.

La Deposizione dalla Croce, del *Garofolo* (Galleria Borghese).

cietà coi fratelli Dossi appartengono le sue opere più fresche e più forti. Esaminiamo ora in ordine cronologico, per quanto è fattibile, parecchi dei suoi quadri che si trovano a Roma.

Delle opere del Garofolo a me note, la più antica è nel parer mio la piccola

[illegible] il paesaggio [illegible] Tutte [illegible] pel [illegible] Per esempio [illegible] di San Giu[illegible] La [illegible] è [illegible] il paesaggio fantastico [illegible] stabilire fedeli al [illegible] caratteristiche in quest'opera giovanile del Garofalo, [illegible] con maggior sicurezza colle altre opere dell'epoche [illegible]:

1) Il San Giuseppe ha un tipo di testa che nei quadri di questa prima epoca ritorna spesso.

2) I nasi sono rettilinei.

3) Nella parte anteriore delle maniche si scorgono rigide pieghe trasversali.

4) La forma della mano col pollice volto all'infuori e coll'indice piegato è parimente caratteristica.

5) L'orecchio è lunghetto e uniformemente largo.

6) Il paesaggio coi dorsi dei monti in ripida china da una parte, colla distesa di terreno illuminata crudamente nel mezzo, coll'orizzonte rossiccio in fondo, col gruppo d'alberi di color verde oscuro, dietro i quali sorgono altri alberi frondosi di color bruno chiaro, colle piccole pietruzze rotonde sul dinanzi del terreno; un tal paesaggio è sommamente significante pel nostro pittore.

In seguito a questo quadretto citerei la tavola centinata dell'*Adorazione* o *Nascita di Cristo*, opera di giovanile freschezza e veramente bella (N. 430 braccio IV) della galleria Doria, fatta bensì alcuni anni più tardi. (†) Essa vi è attribuita all'Ortolano. Anche qui troviamo, oltre lo stesso tipo di San Giuseppe del quadro precedente, tutte le note caratteristiche testè enumerate, cioè i nasi rettilinei, la medesima forma dell'orecchio e della mano, lo stesso suo paesaggio illuminato coll'orizzonte rossiccio, lo stesso sistema di pieghe, ma tutto eseguito con maggiore abilità in confronto del quadro precedente. Anche il coro degli angeli che cantano librati in aria, come lo incontriamo spesso nei dipinti del Garofolo, mi pare caratteristico per questo pittore nel quadro

1) Pur troppo questo quadretto, così interessante storicamente, fu intanto, come si è detto, portato al piano superiore.

della galleria Doria. Si confronti per esempio questa tavola N. 430 con un'opera di molto posteriore, appartenente al Garofolo, nel braccio III (N. 254) della galleria Doria, e si vedrà anche là lo stesso orizzonte rossiccio e giallo, la stessa forma della mano, gli stessi tipi del viso, lo stesso trattamento pittorico, dell'*Adorazione di Gesù bambino* (N. 430). V'è inoltre nel medesimo braccio III un'altra opera del Garofolo, di dimensioni grandi, dell'anno 1519: la *Visitazione;* ed anche in questo quadro troviamo le stesse pietruzze rotonde per terra, lo stesso paesaggio, lo stesso sistema di panneggiare colle pieghine trasversali sulla parte anteriore della manica di Elisabetta, la stessa acconciatura del capo, ecc.

Seguendo l'ordine cronologico verrebbero secondo me dopo l'*Adorazione di Gesù bambino* della galleria Doria le due tavole coi *Santi Sebastiano e Nicolò di Bari,* che nella galleria capitolina portano i numeri 70 e 87 ed ivi furono stoltamente battezzati col nome di Giovanni Bellini. (†) Anche in quei due quadri incontriamo le succitate note caratteristiche del nostro maestro.

Verso l'anno 1508, ossia intorno al suo ventisettesimo anno, il Garofolo potrà avere eseguito la sua grande *Deposizione dalla Croce* della nostra galleria Borghese [1] e un anno più tardi forse il magnifico quadro della National Gallery di Londra, ivi attribuito all'Ortolano. Questa ultima pittura rappresenta *San Sebastiano fra altri due Santi.* La figura di Sebastiano ricorda quella dello stesso santo di Dosso Dossi della galleria di Brera. Anche nel quadro di Londra incontriamo la già notata forma della mano, la stessa carnagione bruna, lo stesso sistema di pieghe, lo stesso paesaggio, le stesse pietruzze per terra, come in tutte le altre opere del Garofolo testè esaminate. Così pure un altro piccolo San Sebastiano del Garofolo, N. 39 delle sale veneziane del Museo di Napoli, ha qualche cosa che molto ricorda il Dosso, e del pari la graziosa piccola Madonna della galleria civica di Bergamo: *la Vergine in trono col Bambino fra i santi Rocco e Sebastiano.*

Dopo questi quadri il Garofolo dovrebbe aver dipinto il *Noli me tangere* (N. 244) della quinta sala di questa galleria Borghese e la *Santa conversazione* (N. 30) della seconda sala della galleria Doria, già senza fondamento attribuita al Basaiti. In quest'ultimo buon quadro troviamo di nuovo la stessa forma della mano come nella sua primitiva *Adorazione dei pastori,* già esaminata, lo stesso color giallo-paglia nella calzatura di San Zaccaria, lo stesso sistema di pieghe, il medesimo paesaggio, la sua acconciatura del capo nella

[1] Della stessa epoca del Garofolo, anche il marchese Emilio Visconti-Venosta a Milano possiede una mezza figura di Sant'Antonio.

Elisabetta, le stesse pietruzze in terra, le stesse pieghe lunghe e rigide sul petto della Madonna e lo stesso tipo del viso di San Zaccaria. Quest'ultimo quadro, come il *Noli me tangere* e il *Cristo colla Samaritana al pozzo* (N. 235) della galleria Borghese, appartengono nel parer mio al passaggio tra la maniera dossesca e la terza maniera costesca del Garofolo. Nella terza sala della galleria Doria vedremo sotto il N. 122 e col nome di Lorenzo Costa (o per meglio dire del suo allievo Chiodarolo) un piccolo quadro del Garofolo rappresentante la *Sacra Famiglia*. Questa pittura davvero ricorda assai Lorenzo Costa, specialmente nella testa della Madonna ed è quindi verosimile che il Garofolo, il quale, come sappiamo, si fermò lungamente a Mantova nel 1511 con Dosso Dossi, abbia ivi subito l'influenza dei quadri del Costa. Subito dopo questo quadretto, cioè nell'anno 1512, Benvenuto dipinse la bella tavola della galleria di Dresda: *Nettuno e Minerva.*[1] Viene dipoi la *Sacra Famiglia* dell'anno 1513, N. 93 della pinacoteca di Ferrara, ivi attribuita all'Ortolano.[2] Da quel tempo il Garofolo rimane quasi sempre eguale a sè stesso e sino nella trentina inoltrata produce opere generalmente lodevoli. Certamente io stancherei troppo i miei lettori, se volessi sobbarcarmi alla sterile fatica di descrivere ad uno ad uno o anche soltanto menzionare fuggevolmente le parecchie dozzine di quadri grandi e piccoli del Garofolo e dei suoi imitatori, che si trovano in queste sale e nelle altre gallerie di Roma e d'Italia. Varrebbe il prezzo dell'opera tuttavia per un cultore dell'arte, che a caso trovasse piacere nel seguire passo passo nelle sue opere questo gentile pittore, tanto in questa come nelle altre gallerie di Roma e d'Italia, di rintracciare consecutivamente le sue opere della prima, della media e dalla terza maniera.

Ritorniamo alla biografia del nostro artista che lasciammo a Ferrara oc–

[1] Tanto questo quadro quanto la *Sacra Famiglia* dell'anno 1513 nella pinacoteca di Ferrara richiamano certamente più Lorenzo Costa che Raffaello. Il Braun di Dornach ha fotografato tanto il quadro di Dresda (N. 156) quanto quello attribuito all'Ortolano della National Gallery di Londra, con San Sebastiano nel mezzo e i Santi Rocco e Demetrio ai lati. Si pongano di fronte le due fotografie, e spero che nel paesaggio dalla luce biancastra, nel gruppo di alberi nel mezzo, e nelle pietruzze rotonde sul piano anteriore, come nel sistema delle pieghe, nella forma delle mani e dei piedi e nei tipi del viso si conoscerà nei due quadri lo spirito e la mano di un solo e medesimo maestro. Il quadro di Londra appartiene all'epoca dossesca, l'altra pittura, fatta circa tre anni dopo, al periodo di transizione, costesco.

[2] Anche in questo quadro troviamo le stesse pietruzze in terra, lo stesso gruppo d'alberi verdi, dietro i quali sorgono alberelli frondosi bruno-chiari, la stessa forma dell'orecchio e della mano. È segnato: MDXIII. IVLI. L'indicazione del mese è pure consentaneaa ll'uso del maestro. Vicino a questo vi è un altro quadro del Garofolo, N. 65, segnato coll'anno 1514 e il mese di dicembre.

cupatissimo in gara coi fratelli Dossi. Verso la fine dell'anno 1509 circa Benvenuto fu invitato a Roma dal suo compatriota, il cav. Gerolamo Sagrato. [1] Tornato nella città eterna, il Garofolo potè vedere eseguita almeno in parte la vòlta della cappella Sistina, e se non gli affreschi, forse i disegni e i cartoni che Raffaello faceva allora per la stanza della Segnatura. In quegli anni infatti, quando il ventenne Benvenuto ritornò a Roma, doveva esservi una potente vita artistica, un grande entusiasmo e una ardente lotta fra gli artisti ch'erano raccolti intorno al trono del vecchio Giulio II. E ben si capisce che il pittore ancora giovane, paragonando la vita artistica di Roma con quella di Ferrara, di Bologna e più di Cremona, abbia preferito il soggiorno della città mondiale. In questo senso, ove si volessero prendere le difese del Vasari, potrebbero intendersi le *maledizioni delle maniere di Lombardia*, che il biografo aretino mette in bocca al pittore ferrarese. [2] Gli editori e commentatori fiorentini del Vasari [3] cercano anche in questa occasione di scolpare il biografo dall'accusa di predilezione, anzi di parzialità pei Toscani e specialmente per la cosidetta scuola romana; ma come suole avvenire alla gente bene intenzionata, ma non altrettanto bene informata, fanno alle scuole lombarde e venete un torto maggiore di quello che abbia fatto il Vasari colla sua espressione sfuggitagli quasi all'impensata nella furia dello scrivere, mentr'essi ingenuamente soggiungono: “ certamente il Vasari intese di alludere alla gretteria della scuola primitiva (?) innanzi che Leonardo ne fondasse una nuova. „ “ Troppa grazia, sant'Antonio „ potrebbero esclamare i Lombardi e i Veneti (al pari di quel contadino che aveva domandato al santo la pioggia e si ebbe la tempesta), rispondendo a quei signori: Non avevamo già allora forse i nostri Giovanni e Gentile Bellini, il nostro Alvise Vivarini, il nostro Mantegna, il nostro Bartolomeo Montagna, il nostro Domenico Morone, il nostro Giorgione e il nostro Tiziano, per tacere di molti altri grandi artisti? Il Vasari aggiunge poi: “ per lo che mutò (il Garofolo) in tanto la pratica cattiva in buona, che n'era tenuto dagli artefici conto „ cioè con altre parole: egli perdette in parte, come avvenne con altri artisti di maggiore abilità, nel suo secondo soggiorno

[1] Il Vasari, probabilmente per isbaglio, fa ritornare il Garofolo a Roma nell'anno 1505 (XI, 224). Allora Benvenuto difficilmente avrebbe potuto vedere le opere di Michelangelo e di Raffaello!

[2] L'estetica del Vasari era tale che gli pareva *minuta, secca e di poco disegno* ogni arte che non si conformasse a Michelangelo. Così avviene anche ad alcuni scrittori d'arte dei nostri giorni, che s'innamorano di qualche artista del quattrocento, ne fiutano le traccie dappertutto, anche dove non ci sono, e poi trovano insoffribili i grandi artisti del bel tempo.

[3] Edizione Le Monnier, XI, 225.

il suo carattere locale ferrarese e del tutto poi la sua gustosa e sana acerbità. Non si può negare ch'egli per taluni aspetti e specialmente per quel che si riferisce alle forme esteriori ed al gusto, siasi portato avanti, ma non si può dall'altro canto negare ch'egli nello stesso tempo diventò superficiale, sdolcinato e qua e là vuoto e convenzionale. Il Dosso all'incontro che s'attenne a Venezia e vi studiò la pratica della pittura, svolge più liberamente il suo carattere e si mantiene sempre originale.

Mentre il Garofolo nelle opere testè segnalate della sua prima epoca si mantiene artista genuino, naturale, ardito, risoluto e talvolta anche grandioso, altrettanto lontano da quel comune e prosaico realismo che va a genio alle persone grette, quanto da quel nebuloso idealismo, che attrae particolarmente in un'opera d'arte il filosofo e l'estetico con tanto d'occhiali e lo invita a salire nelle nubi, così vediamo lo stesso pittore sostanzialmente mutato nel quadro molto ammirato (N. 240 della sala V) della nostra galleria Borghese, ove è rappresentata la *Sacra Famiglia con parecchi Santi.* Anche in questo quadro il Garofolo è ancora un pittore gentile e coscienzioso, anzi è evidente che per certi rispetti la sua tecnica è progredita, ma il suo disegno è divenuto più flacco, le sue pennellate più molli, il suo concetto del carattere umano più meschino, più languido, più convenzionale. L'accordo dei colori anche in questo quadro per verità è simile a quello dei quadri della giovinezza del pittore, ma è più realistico di quello che vediamo, per esempio, nell'*Adorazione del bambino Gesù*, della galleria Doria, nella già menzionata grande *Deposizione dalla croce,* nella piccola *Adorazione dei pastori,* ora sparita e di cui ci rimane il ricordo in una riproduzione del fotografo Anderson. Qui troviamo anche diventate nere le ombre che in quei quadri giovanili di Garofolo apparivano di un color bruno sugoso.

Il soggiorno del Garofolo a Roma sembra aver durato circa un anno e mezzo, poichè nel 1511 era a Mantova e nel 1512 lo troviamo stabilito nella sua nativa Ferrara; e d'allora non l'abbandonò più, io credo, se non per breve tempo forse.

Nella pinacoteca di Ferrara troviamo opere di lui dal 1513 al 1549.[1] Le

[1] Come pittore il Garofolo rimane, come si è detto, sempre ferrarese anche dopo il suo secondo soggiorno a Roma; come artista tuttavia egli porta seco da Roma un'impronta classica: prende un aspetto più regolare; il suo gusto quindi si è affinato in Roma. L'influenza esercitata su lui da Raffaello si scorge nel modo più evidente in quei begli affreschi dipinti a chiaroscuro, coi quali ornò due stanze dell'ex palazzo Trotti, ora Seminario di Ferrara (nel 1518), ove sono rappesentate storie della mitologia greca e cristiana. Non si troveranno facilmente in Italia stanze ornate con maggiore intendimento, spirito e gusto.

grandi tavole d'altare ch'egli ebbe occasione di dipingere colà sino alla fine dei suoi giorni, alcune delle quali nel secondo, altre nel terzo decennio, sono

MADONNA CON SANTI, del *Garofolo* (N. 240 della Galleria Borghese).

eccellentemente dipinte, portano quasi tutte non solo il nome ma l'anno pure e il mese in cui furono compiute. Gli è a questo tempo che appartiene il grande numero di opere in base alle quali si formò il concetto di quel che fosse il

pittore Garofolo.[1] Il Garofolo è da' suoi compaesani chiamato il Raffaello ferrarese, come i Milanesi chiamano il loro Luini il Raffaello lombardo. Rettamente intese, le due designazioni hanno un senso giusto, in quanto che il Luini, nella scuola milanese e il Garofolo nella ferrarese occupano lo stesso posto di Raffaello Santi nell'umbra, Francesco Carotto nella veronese, A. del Sarto nella fiorentina, e via dicendo. Ma le disposizioni individuali di tutti questi uomini erano certamente diverse. Benvenuto Garofolo morì a Ferrara nell'anno 1559. Sua madre non si chiamava Girolama Soriani, come fu ritenuto sinora, ma Antonia Barbiani; sua moglie era Caterina di Ambrogio Scoperto, chiamata della Grana e vedova di Niccolò Besuzzi. Nell'anno 1536 gli nacque Girolamo suo ultimo figlio, il quale si dedicò alle scienze, nel 1576 divenne cancelliere dell'Università di Ferrara e per l'edizione dell'Orlando furioso del 1584 scrisse una biografia dell'Ariosto.[2]

Se io mi sono forse troppo a lungo fermato nella descrizione dei quadri del Garofolo e se mi sono visto costretto ad accennare anche i più piccoli indizii, dai quali si può riconoscere il maestro, lo feci anche per la considerazione che il signor direttore W. Bode non vuole riconoscere come opera di Benvenuto Garofolo tutti quei quadri che io pongo nella prima epoca del maestro, fra altro la grande *Deposizione dalla croce* della galleria Borghese. Tempo fa il dotto berlinese l'attribuiva a Giovanni Battista Benvenuti, detto l'Ortolano (II, 737), poi ad un ignoto pittore ferrarese ch'egli vorrebbe che fosse detto " il maestro della *Deposizione dalla croce* Borghese. „ Il Vasari per verità non ha una sillaba, nè per l'Ortolano nè pel maestro della *Deposizione* Borghese, al quale il signor direttore Bode attribuisce " la più grandiosa opera ferrarese „ di quel tempo; nè parla alcun contemporaneo di questo che sarebbe " il più notevole maestro ferrarese del principio del secolo XVI. „ Anzi il conte Laderchi, non è guari defunto, uno dei più intelligenti e diligenti storici della scuola ferrarese, giunse persino a dubitare della reale esistenza di un pittore Ortolano, ed era disposto a crederlo un mito. Se non che quello che pesa nella bilancia più della personale opinione del conte Laderchi è la circostanza che il coscienzioso bibliotecario di Ferrara, il defunto Napoleone Cittadella, non fu in grado di trovare alcun documento pel quale fosse constatata l'attività artistica di G. B. Benvenuto detto l'Ortolano. Secondo questo indagatore risulta soltanto che a Ferrara nell'anno 1512 vi era un pittore di nome Giovan Battista Ben-

1) Il Garofolo segna i suoi quadri: BENVEGNV; altri: BENVEGNV DE GAROFOLO MDXXXV; altri: BENVEGNV GAROFALO MDXXXIV; ed altri ancora: BENVENVTO GAROFALO.

2) Vedi *Memorie di L. Napoleone Cittadella.* Ferrara 1872.

venuto, il cui fratello era calzolaio e il cognato fruttivendolo. Può essere che il padre coltivasse gli orti, e il figlio pittore fosse di conseguenza detto l'Ortolano. I pochi quadri che gli sono attribuiti nella seconda sagrestia del Duomo di Ferrara, lo fanno credere un imitatore, debole e senza talento, del Garofolo.[1] Se intrinseci motivi non mi avessero già spinto ad aggiudicare al Garofolo il mirabile quadro della *Deposizione dalla croce*, l'*Adorazione di Gesù bambino* del palazzo Doria Panfili, i due *Santi* della Galleria Capitolina e il grande e bellissimo quadro della National Gallery, sarebbero più che sufficienti i motivi estrinseci già addotti per togliere all'Ortolano tutte queste opere della giovinezza del maestro. Qualche quadro del Garofolo fu bensì attribuito, specialmente nel secolo passato, al Benvenuti, forse soltanto perchè il prenome del Garofolo, *Benvegnù,* fu preso per nome di famiglia dell'Ortolano.[2]

Decidano ora gl'indagatori imparziali chi di noi due, il signor direttore Bode od io, anche in queste dispute abbia torto o ragione.

Nelle gallerie pubbliche d'Italia, quelle di Roma eccettuate, il Garofolo non è bene rappresentato: a palazzo Pitti gli è attribuita per esempio la copia d'una testa d'*Apostolo* di Dosso Dossi (N. 5) e un grazioso quadretto, la *Zingarella* (N. 246), di Boccaccio Boccaccino. (†) La Galleria di Modena invece possiede parecchie buone cose di lui. Anche nella pinacoteca di Milano si trovano alcuni quadri lodevoli del Garofolo.

[1] Altri quadri che corrispondono alle tavole della seconda sagrestia del Duomo e potrebbero perciò appartenere all'Ortolano, mi paiono i seguenti: l'affresco della Madonna col Bambino nell'atrio del palazzo Crispi (che ivi si pretende essere di Girolamo da Carpi); inoltre i due affreschi con mezze figure di Santi presso il cavaliere Santini (che una volta erano nel chiostro di San Giorgio); altri affreschi con Santi nel palazzo Massari (ch'erano prima a San Francesco); come pure l'*Annunciazione* (N. 44) della Pinacoteca di Ferrara.

[2] È superfluo avvertire che il libro di schizzi citato dal Baruffaldi (*Vita dei pittori* ecc. I, 168) col titolo: "Studio di me Zoane Bapta d.° Benvegnù fato in Bologna suxo le dipinture del Bagnacavallo e del Sanzio da Urbino a li anni MDVII e MDVIII" non può essere altro che una delle molte falsificazioni di cosidetti documenti, inventate probabilmente a Bologna nel secolo XVII. Dove l'Ortolano avrebbe potuto trovare d'altronde in quegli anni delle opere di Raffaello a Bologna?

Dosso Dossi.

È strano che il Garofolo non viene nemmeno menzionato dal suo grande compatriota Lodovico Ariosto, mentre questi nell' edizione del 1532 del suo "Orlando„ innalza i Dossi oltre il loro merito, mettendoli nella nota ottava a paro di Lionardo, Mantegna, Giambellino, Michelangelo, Raffaello e Tiziano. Se non che ciò si potrebbe spiegare mercè il carattere un po' prosaico del Garofolo, tale da riescire per avventura meno simpatico al poeta. Il Dosso all'incontro, sebbene talvolta ruvido e trascurato nelle sue opere, ha nella sua natura molti tratti di parentela coll'Ariosto. [1] Si guardi, per esempio, la sua *Circe* nella V sala di questa galleria Borghese.

Questo quadro pieno di fantasia e di spirito non fa esso forse l'impressione di una poesia ariostesca messa in colore? E poichè, come a buon diritto si può ritenere, quest'opera appartiene alla giovinezza del Dosso, e deve essere stata dipinta sul principio circa del secondo decennio del secolo XVI, così avrebbe ad essere contemporanea all' apparizione della prima edizione dell'*Orlando* (1516). Più tardi il Dosso creò bensì opere più notevoli e per vivezza di colorito non mai superate, ma io non mi ricordo che alcuna di esse, eccettuata forse la magnifica figura del *San Giorgio* nella galleria di Modena, mi abbia fatto un' impressione così fresca, così poetica, mi abbia rapito più di questa incantatrice fatucchiera della galleria Borghese. Sotto il N. 304 vediamo la ninfa Calisto, pur eternata dal pennello del Dosso, quantunque il catalogo di prima la volesse del Garofolo. (†) [2] Anche qui v'è un sentimento altamente poetico del paesaggio. Così, nel parer mio, appartengono al Dosso parecchie altre opere di questa galleria Borghese, che nel catalogo sono segnate con nomi diversi. Nella prima sala a piano terreno vediamo *Apollo*, ebbro d'amore, seduto sopra un sasso in quella di suonare il violino, nella speranza di attirare coi patetici suoni la fuggente Dafne. (†) Con troppa modestia, il catalogo si contenta di assegnare questo quadro per verità molto guasto, ma sommamente poetico, alla scuola di Ferrara. [3] La figura al naturale di Apollo è molto energicamente e vivamente pensata, il paesaggio è quivi pure molto

[1] Il Vasari dice di lui: "Fu il Dosso molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per e sue qualità nell'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole.„ (XII, 22).

[2] Già nel secolo XVII e XVIII furono dati quadri del Dosso al Garofolo; fra gli altri anche alcuni di quelli che dalla Galleria di Modena pervennero a Dresda.

[3] A mia soddisfazione, fu in seguito riconosciuto per Dosso dal nuovo direttore della Galleria, come pure il quadro precedente.

fantastico e caratteristico pel maestro, come pure le forme rotonde dell'orecchio e della mano. Sotto il N. 23 (sala VI terrena) vediamo una grande tavola, con due ammalati, un uomo e una donna, curvi a terra, che ricorrono all'assistenza

La Maga Circe, di *Dosso Dossi* (Galleria Borghese).

dei santi dottori Cosimo e Damiano nella loro qualità di medici. (†) Nel catalogo questo quadro tirato via era attribuito alla scuola di Paolo Veronese.[1] Il Dosso pare abbia voluto indicare in umoristico modo il suo nome sopra uno dei vasi medicinali; poichè vi si legge: ONTO D...., cioè unto d'(osso). Probabilmente questa tavola servì da insegna di farmacia. Le figure sono al naturale.

[1] Fu, non è guari, conformemente alla mia proposta attribuito al Dosso dal nuovo direttore.

Nella IV sala, N. 181, troviamo un quadro già segnato col nome di Giorgione, nel quale dovrebbe essere rappresentato *Davide e Saul* col capo del suo gran nemico. (†) Su questa tavola di colorito giorgionesco davvero vediamo un robusto guerriero armato di spada e di corazza, che ha innanzi a sè la testa troncata d'un gigante; dietro a lui sta un garzone con una berretta rossa in testa, ornata di bianche piume. Lasciamo stare se questo quadro raffiguri precisamente Davide, Saul e il democratico Golia o non piuttosto qualche eroe dell'*Orlando furioso*. In ogni caso appartiene alle più tardive e però alle opere più floscie del Dosso. [1] Dalle informazioni del defunto N. Cittadella (*Notizie relative a Ferrara*, 1864) risulta che Giovanni, figlio di Nicolò di Lutero, che nel 1528 aveva fissato le sua dimora nel castello ducale di Ferrara, non portava ancora il soprannome di Dosso; almeno non lo si trova segnato negli atti pubblici. Il signor Cittadella lo trova indicato come Magister Dossus, J. Nicolai de Lutero, per la prima volta nel 1532. Quei quadri del Dosso, sui quali c'è, quale monogramma, un *D* attraversato da un osso, come per esempio la piccola tavola della galleria Doria Panfili (Braccio IV, N. 383), nella quale è rappresentato Cristo che scaccia dal tempio gli speculatori e borsisti di quel tempo, appartengono quindi alla tarda età del maestro: 1525-1540.

Si vede dunque che anche questo maestro è poco conosciuto e studiato a Roma, se dei cinque quadri suoi che questa galleria possiede, quattro venivano attribuiti ad altri maestri. [2] Nelle altre gallerie di Roma, d'Italia, di Germania il Dosso non è meglio trattato. Così, per citare soltanto alcuni esempi, nella galleria capitolina parecchi quadri sono attribuiti al Dosso, che di lui sono affatto indegni e in nessun caso provengono da lui; tale il debole ritratto d'uomo (sala I, N. 85) e lo *Sposalizio della Vergine* (I sala, N. 23), mentre all'incontro la grande *Sacra famiglia* (sala II, N. 23, N. 145), che in ogni caso

[1] Giacomo Burckhardt l'accetta quale opera del Giorgione. Ma poichè l'acuto scrittore indica parimente come un buon quadro del Giorgione il *San Sebastiano* della Galleria di Brera, che indubbiamente appartiene al Dosso (e non ai fratelli Dossi, come sostengono i signori Crowe e Cavalcaselle), così egli è almeno conseguente a sè stesso innanzi a questo quadro della Galleria Borghese. Già il poco critico Ridolfi aveva attribuito i due quadri del Dosso al Giorgione (Ridolfi I, 130). I signori Crowe e Cavalcaselle (II, 164) vogliono vedere all'incontro in questo quadro il pennello di Pietro della Vecchia, specialmente nell'armatura, nel capo di Golia e nelle mani di Saul; mentre questi due storici dell'arte prendono la cosidetta *Schiava* della Galleria Barberini per opera di Pàlma il vecchio!! Questo nostro Davide e Golia fu certamente più d'una volta copiato da Pietro della Vecchia, e queste copie si trovano nel Belvedere a Vienna (Scuola italiana, VII Sala, N. 56), nella Galleria civica di Padova (N. 531) ed altrove.

[2] Il cosidetto *Presepio* (Sala V, N. 220) non è, nel mio parere, di Giovanni, come crede il catalogo, ma piuttosto del fratello Battista. (Così è ammesso ora in galleria. – *N. d. T.*)

non è delle più soddisfacenti opere del Dosso, ed inoltre è stata guastata da un malinteso ristauro, passa per essere del Giorgione. (†)

Nella galleria Doria Panfili, oltre il quadretto succitato, segnato col monogramma, si vede del Dosso una donna affatto ariostesca. È coperta da un mantello rosso, ha la fronte ornata da un ricco diadema e tiene in mano un elmo colossale. Probabilmente questa donna, bella, giovane ed aggressiva, rappresenta parimente qualche eroina dell'*Orlando furioso*. Nel catalogo questo quadro porta la ridicola indicazione di essere ritratto di Caterina, detta la Vannozza, del Dosso. Ora la Vannozza non era altro che la concubina del cardinale Borgia, più tardi elevato al Papato, e per conseguenza la madre di Cesare, di Lucrezia e degli altri figli di Alessandro VI; essa morì dunque intorno al 1470, quando il Dosso non era ancora nato.

Non mi ricordo dal canto mio di essermi imbattuto in altri quadri del Dosso nelle gallerie di Roma, eccettuata una notevole grande opera d'altare con la *Madonna e Santi* nel palazzo Chigi.

Nelle collezioni degli Uffizi e del palazzo Pitti a Firenze non c'è alcun quadro col nome del Dosso; il *S. Giovanni Battista* N. 30, appartiene al Dosso e non al Giorgione, cui è ivi attribuito, e lo stesso io giudico della copia del ritratto del duca Alfonso di Tiziano, che il catalogo ci presenta come il ritratto di Carlo V e di mano di Tiziano.

Negli antichi Stati della repubblica veneta non mi è capitato di vedere opere di questo maestro, all'infuori del quadro grande, ma poco riuscito, che si trova nella galleria di Rovigo [1] e il quadretto sommamente poetico della galleria di Bergamo. [2]

Anche a Milano non conosco del Dosso che lo stupendo summenzionato San Sebastiano della galleria di Brera, che era prima attribuito al Giorgione. All'incontro la *Lavanda dei piedi*, che il signor direttor Bode (II, 736), [3] menziona quale opera dell'epoca romana (?) del Dosso non è in verun modo opera di lui, secondo la mia opinione, ma potrebbe forse venire da un fiammingo eclettico, che in questo noioso quadro prende qualche cosa anche dall'Urbinate. (†)

La stessa Ferrara, città nativa del Dosso, non ha se non poche opere di lui da mostrare; cioè lo splendido quadro d'altare della pinacoteca, che

[1] Il quadro porta il N. 135 e il nome del Garofolo. Rappresenta una Madonna in trono col Bambino e cinque santi ai lati.

[2] Sezione Lochis, N. 204. Rappresenta la *Beata Vergine e il Bambino*, con San Giorgio e un Santo vescovo inginocchiati ai lati.

[3] Questa indicazione è soppressa nella 6.ª edizione.

ora pel perfido ristauro non si può quasi più gustare, e forse la pittura murale d'un gabinetto dell'ex castello ducale (?) affatto sfigurata dai ritocchi. Modena all'incontro possiede parecchi e fra essi alcuni eminenti quadri del Dosso.

Quasi tutti i suoi affreschi nel castello di Ferrara, come quelli del principesco castello di Trento furono o distrutti dal fuoco o dal dente del tempo, oppure l'insipienza degli uomini li lasciò andare in rovina. Povero Dosso! *Viribus unitis,* dovunque si è fatto a pezzi e a bocconi quello che della tua grande attività è giunto sino a noi, e con questi pezzi si è ornato ora l'uno ora l'altro maestro. Talora il Giorgione, tal altra il Parmegianino, il Pordenone, Francesco Penni o il Garofolo. Egli ben merita che lo si rimetta in onore e lo si ponga nella sua giusta luce. Nessun altro artista s'avvicina tanto al suo amico, così ammirato, l'Ariosto, quanto questo pittore col suo spirito sano, sereno e spesso splendido. Qualche volta è sfrenato, di tempo in tempo anche trascurato e leggero, ma nessuno può dire di lui che sia stato rozzo o volgare.

Il Vasari non conobbe personalmente il Dosso. Che se quel biografo, fino ed amabile, nella breve biografia che dedica al Dosso, non conferma la sua riputazione di giustizia e d'imparzialità, ciò può derivare forse da due motivi: prima perchè il Dosso non aveva creduto opportuno di pellegrinare a Roma, per ammorbidire la *maniera secca,* indigena; e in secondo luogo perchè probabilmente l'amico del Vasari, Girolamo Genga, può averlo predisposto contro il Dosso (del quale era stato rivale nel Palazzo Imperiale di Pesaro), come un altro degl'informatori del Vasari, l'invidioso Beccafumi di Siena, lo aveva male informato intorno al Sodoma. Il Vasari nulla ci sa dire nè degli splendidi e vasti affreschi coi quali il favorito d'Alfonso d'Este aveva ornato le sale delle palazzine intorno a Ferrara, nè delle pitture del Dosso nel palazzo dei Gonzaga di Mantova. Nè dai continuatori dell'Aretino si poteva aspettare che riempissero le lacune dell'opera del maestro e cercassero di riparare ai torti da lui commessi. E in vero pochi artisti dovevano così poco rispondere alla maniera di sentire del secolo seguente, e rimanere quindi così incompresi, come appunto il Dosso. O non accadde altrettanto coll'Ariosto dopo la venuta del Tasso?

Il Dosso non morì nell'anno 1560, come generalmente è detto, ma intorno al 1541, quindi sette anni circa prima di suo fratello Battista. Egli lasciò tre figlie. [1]

Di Battista Dossi troviamo parecchi quadri nella nostra galleria Bor-

[1] V. Cittadella. Op. cit.

ghese, due di soggetti fantastici, nella seconda sala a piano terreno (N. 6 e 8) e un piccolo *Presepio* già rammentato nella V, al piano superiore; un quarto nella galleria Doria, precedentemente già collocato sopra la porta della sala d'ingresso.

ALTRI FERRARESI.

Contemporaneo, forse anche condiscepolo del Dosso presso Lorenzo Costa, (?) fu il ferrarese Lodovico Mazzolini, una vera lucciola fra i pittori. Suo padre era anch'esso pittore e si chiamava Giovanni. Inclinato più alla pittura di genere che alla storica, quantunque egli nella sua giovinezza debba aver dipinto molto a fresco, diventò grazie al colorito meravigliosamente lucente, I favorito di tutti i prelati dilettanti dei secoli successivi. Ed ecco perchè sono riccamente provviste dei suoi quadretti anche le gallerie romane. La galleria Borghese ha di lui, fra altre cose, una *Adorazione dei Magi* con ricco sfondo architettonico, sala V, N. 218. Qui il Mazzolini è luminoso e risplendente di coore e non così manierato come al solito.

Quando io abbia menzionato ancora due quadri dello Scarsellino, *Diana nel bagno* e *Venere che esce dal bagno,* credo di aver ricordato quasi tutti i pittori ferraresi, dei quali esistono opere in questa galleria. Mi rimane ora di dedicare alcune parole ad un'opera di mondiale celebrità, qual'è la nota *Danae* del Correggio.

Colla stessa ingiustizia e superficialità con cui si è trattato sinora il Dosso, si è proceduto in generale rispetto a tutta la scuola ferrarese. Chi ha studiato con amore questa interessante, energica scuola e l'ha seguita senza pregiudizii nel suo sviluppo organico, facilmente riconoscerà ch'essa nella seconda metà del secolo XVI ha avuto una maggiore importanza di quella che le si è voluto sinora concedere. I suoi tre corifei sono l'angoloso ed osseo Cosimo Tura, chiamato Cosmè; l'ingenuo, energico Francesco Cossa o del Cossa,[1] piacevole nonostante la sua natura burbera, ed Ercole Roberti. Il

[1] La maggior parte delle opere del Cossa giunte sino a noi vanno in Italia sotto il nome di Lorenzo Costa, col quale il Cossa fu scambiato anche dal Vasari. Così, per es., il magnifico *San Gerolamo* seduto in un seggiolone a San Petronio; i *dodici apostoli in piedi* nella cappella Marsili, nella stessa chiesa, probabilmente dipinti dopo la morte del maestro e sui cartoni di lui da uno dei suoi scolari; le due vetrate a San Giovanni in Monte, pure a Bologna. (†) Fuori di Bologna, i pochi quadri del Cossa che esistono sono ora attribuiti al Mantegna, ora a Marco Zoppo di Bologna.

Bacco, di *Dosso Dossi* (Galleria di Modena).

primo visse e lavorò sempre nella sua patria, e possono appartenere alla sua scuola, con molti altri, anche il pittore Francesco Bianchi (chiamato Frarè, [1]) cioè il Ferrarese, a Modena ove si stabilì), Domenico Panetti e Lorenzo Costa.

Francesco Cossa all'incontro abbandonò sin dall'anno 1470 la corte del suo signore Borso d'Este e si stabilì a Bologna, dove egli morì non già verso la fine del secolo, come io prima credetti, ma sul principio dell'anno 1480, cioè nella sua prima virilità. [2]) È probabile che per mezzo di questo suo compatriota e del di lui collaboratore in Bologna, Ercole di Roberto, Lorenzo Costa fosse venuto nella sua giovinezza da Ferrara alla corte del Bentivoglio protettore dell'arte, dove egli più tardi ebbe occasione di fondare una scuola florente, cioè quella della quale si è soliti a riconoscere per capo Francesco Francia. Anzi io sono fermamente convinto che oltre il Chiodarolo, Cesare Tamarozzo [3]) ed altri, lo stesso Francesco Raibolini chiamato il Francia, che intorno al 1488 era giunto ad altissima fama nell'arte dell'oreficeria, non possa aver appreso la pittura da altri che dal suo amico Lorenzo Costa. Si confrontino le opere di quest'ultimo dell'anno 1488, nella cappella Bentivoglio, coi suoi due affreschi dell'anno 1506 nella cappella di Santa Cecilia, e non si potrà scqprire alcuna traccia d'influenza del Francia, ma piuttosto di Ercole Roberti, mentre all'incontro le prime opere del Francia, per esempio la piccola *Crocifissione* nella Biblioteca Comunale [4]) e la tavola d'altare dell'anno 1494, nella pinacoteca, sì nel tono che in altri tratti, ricordano vivamente L. Costa. Si può ammettere bensì che il Francia, plastico eminente, abbia esercitato un'influenza utile sui Ferraresi, nè voglio negare ch'egli possedesse un più fino sentimento della linea, una maggiore intelligenza delle

[1]) Molti credono ch'egli si chiamasse Bianchi-Ferrari. Perchè questi due nomi di famiglia? Inoltre, per quanto io sappia, nello stesso dialetto modenese, non si storpia il nome di Ferrari in Frarè. Del resto la questione, se il Bianchi sia nato a Modena od a Ferrara non ha alcuna importanza scientifica; come artista Francesco Bianchi appartiene alla scuola ferrarese.

[2]) Cosimo Tura all'incontro non morì nell'anno 1469, come generalmente si ammetteva, bensì, come afferma il Cittadella, dopo il 1495.

[3]) Di Cesare Tamarozzo esistono due pitture murali nella cappella di Santa Cecilia (chiesa di San Jacopo maggiore) da alcuni falsamente attribuite a Giacomo Francia; inoltre un'altra pittura murale: *Sant'Agostino con alcuni fratelli dell'ordine*, nella chiesa della Misericordia in Bologna, ed un quadretto della *Vergine col Putto*, segnato col nome, nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano.

[4]) Colà attribuita prima a Lorenzo Costa, e da altri anche ad Ercole Grandi di Giulio Cesare. Il direttor Bode ha tuttavia accettato la mia opinione intorno a questo quadretto e lo ha posto nella prima epoca di F. Francia.

forme umane, che egli anzi avesse la facoltà di dare alle sue teste, specialmente nelle sue opere della prima epoca, una più profonda e più nobile espressione (si vegga per esempio il *Santo Stefano* ferito a morte di questa galleria[1]) che non Lorenzo Costa alle sue; ma sono dall'altro canto convinto che quest'ultimo maneggiava il pennello con maggiore maestria e libertà, ed anche con un naturale più focoso e più vivace, che era fornito di quei doni che distinguono il perfetto pittore, in più alto grado che nol fosse Francesco Francia. Ora, come il Cossa, Ercole Roberti[2] e principalmente Lorenzo Costa sono da considerare quali i veri fondatori di quella scuola di pittura, che fiorì in Bologna nei due ultimi decennii del XV e nel principio del XVI secolo, così non si può disconoscere l'influenza del Dosso e del Garofolo nelle prime opere del Bagnacavallo, di Nicolò Pisani,[3] di Biagio Puppini e più tardi anche di Giacomo e di Giulio Francia. In una parola la scuola di Ferrara fu quella che per circa cinquant'anni, dal 1470 al 1520 circa, illuminò e riscaldò colla sua luce tutta la Romagna.

Io avrei risparmiato al lettore queste succinte osservazioni preliminari, se non fossi stato indotto dall'occasione offertaci dalla contemplazione della *Danae* del Correggio, di esprimere in tutta brevità la mia opinione su un punto della storia dell'arte italiana, sulla quale regna tuttora molta incertezza, vale a dire sugli anni di scuola e di sviluppo del pittore Antonio Allegri da Correggio.[4]

[1] Anche questo bellissimo quadro fu tempo fa trasportato nel primo piano del palazzo, ma di poi nuovamente rimesso in Galleria.

[2] Quale scolaro del Roberti potrebbe essere considerato Amico piuttosto che Guido Aspertini, contrariamente a quanto afferma il Vasari.

[3] Un quadro della sua prima epoca si trova nella pinacoteca di Bologna *(Pietà)* segnato *Nicholo* ed ivi falsamente attribuito a Nicolò Soriani; una pittura d'epoca posteriore è nella Galleria di Brera; in quest'ultima Nicola ci si presenta quale imitatore del Garofolo.

[4] In una delle interessanti memorie che il signor direttor Bode pubblicò nella *Gazette des beaux arts* sopra i quadri italiani del museo di Berlino, nell'intenzione di far conoscere anche ad un pubblico francese le sue nuove idee sopra la storia dell'arte italiana, come pure i proprii e in vero non iscarsi meriti verso le collezioni dei musei di Berlino, egli osserva: " *A. Venturi, dont les recherches ont posé les fondements de la connaissance des écoles de Ferrare, de Bologne et de Modène* „ (V. fascicolo del 1° febbraio 1889, pag. 118).

Non mi può certo venire in mente di menomare in alcun modo il merito reale del giovane e molto promettente ricercatore modenese signor Venturi; il signor direttor Bode mi permetterà tuttavia di osservargli dal canto mio, che allorchè io nell'anno 1875-1876 pubblicava certi miei articoli sulle scuole di Ferrara e di Bologna, i quali ora qui rivedono la luce, entrambe si trovavano ancora avvolte in densa nebbia, come ne fa testimonianza invero la stessa edizione del 1879 del *Cicerone* bodiano (II, 579-587). È vero che riuscì al signor Venturi di scoprire il vero autore del grande quadro che sin allora passava nella Galleria di Brera quale opera d'uno Stefano da

Il Correggio.

Seguendo il Vedriani, gli scrittori d'arte italiana affermano che il Correggio fece i suoi primi studi sotto la direzione di Francesco Bianchi a Modena, e dopo la morte del Bianchi, seguita nel 1510, andò a Mantova per perfezionarsi alla scuola del grande Mantegna, sinchè a vent'anni, circa nel 1514, ebbe dai monaci di Carpi l'onorevole incarico di eseguire il grande quadro d'altare, che presentemente adorna la galleria di Dresda, nel quale, come si capisce, la maggior parte degli scrittori pretesero di riconoscere evidentissimamente la maniera e i modi del suo maestro Mantegna. Certamente, quando più tardi si scoprì che il Mantegna era già morto nell'anno 1506, si contentarono di sostituire al padre uno dei suoi due figli, Lodovico o Francesco, quale maestro e consigliere del giovane Correggio. Come documento di questa asserzione, e prova della personale presenza del giovane Allegri a Mantova, venivano persino citati alcuni affreschi, che qua e là erano ancora visibili sui muri di quella città e nei quali ognuno che se ne intendeva doveva riconoscere la mano del Correggio.

Se non che tutto questo svolgimento storico è fondato sulla sabbia; esso non viene accreditato nè da alcuna pittura del Correggio, nè da alcun documento scritto; esso non è nè più nè meno che una pura supposizione del Vedriani, la quale, perchè lusingava il patriotismo locale dei mantovani, divenne presto una delle cosidette *tradizioni*.

Consideriamo ora la cosa senza opinioni preconcette. Il suaccennato quadro di Dresda deve dunque essere stato finito dal giovane Correggio

Ferrara, affatto ignoto. Egli trovò infatti in una vecchia *Guida*, che quel quadro, prima di venire a Milano, ornava l'altare d'una chiesa nelle vicinanze di Ravenna ed ivi passava quale opera di Ercole e non di Stefano da Ferrara, e dopo più attento esame del quadro si è confermato appartenere esso ad Ercole di Roberto. Oltracciò dobbiamo al signor Venturi la scoperta di ben parecchi importanti documenti che servono a farci meglio conoscere i pittori di Ferrara, Bologna e Modena. Tutto questo lo riconosco io pure e colla più grande soddisfazione. Ma quello ch'io credo di avere conosciuto alquanto prima dei signori Bode e Venturi sono i veri rapporti della vecchia scuola bolognese con quella di Ferrara, l'importanza di Francesco Cossa e di Lorenzo Costa in quella ch'era detta prima la "scuola di Marco Zoppo e del Francia" come pure la storia dello svolgimento artistico del Garofolo e di Dosso Dossi, e parimente del Correggio. Possano queste brevi parole di difesa ch' io doveva a me stesso, non essere dai miei amici tenute per presuntuose. Il proverbio italiano dice: *Chi pecora si fa, il lupo lo mangia.*

nel 1515. Nato negli ultimi mesi dell'anno 1493 o nei primi del 1494, come generalmente si ammette, egli avrebbe perciò avuto circa ventun anni quando consegnò quel quadro finito, non ai monaci di Carpi, ma a quelli di Correggio. In quei tempi felici per l'arte, un pittore aveva per solito già percorsi i suoi studii nel suo quindicesimo o sedicesimo anno e appreso il maneggio tecnico, e da un naturale così capace, come quello del Correggio, si è tanto più giustificati ad attendere una tale precocità. È da credere quindi che già prima del 1514 egli avesse dipinto dei quadri che lo avranno fatto conoscere e procuratogli quell'onorevole incarico dai monaci di Correggio. Se noi ora consideriamo con occhio critico il quadro, vedremo che, sia pel tono e l'armonia dei colori, sia per la forma architettonica del trono e finalmente anche pel medaglione che adorna il trono, ricorda più il Costa e la scuola ferrarese che i modi del Mantegna. In favore di questa mia opinione poi parla vie più evidentemente il bel quadro presso lord Ashburton a Londra. Chi avesse a dubitare dell'autenticità di questo, mostrebbe, mi pare, di avere poco intendimento per quello che ha di particolare il concetto artistico e il modo di rappresentare del Correggio. In generale, mi sia permesso l'osservarlo di passaggio, sogliono molti, anzi la maggior parte degli storici dell'arte, dedurre l'idea del carattere e della maniera d'esprimersi d'un artista dalle posteriori opere di lui. Chi è abituato a vedere quindi nel quadro detto di *San Giorgio* o nella *Notte* della Galleria di Dresda, o nel quadro detto del *San Girolamo* di Parma l'essenza dell'arte di Antonio Allegri, esiterà naturalmente a riconoscere nel quadro di lord Ashburton la mano dello stesso artista. Eppure in quelle opere della giovinezza del Correggio, cioè nella *Madonna di San Francesco* a Dresda e nel quadro di lord Ashburton sono già in germe visibili gli stessi pregi e gli stessi difetti che nelle successive pitture del maestro ora ci attraggono, ora ci urtano. La stessa forma, lo stesso sentimento nella rappresentazione delle mani, la stessa foggia dell'orecchio propria del Correggio, gli stessi partiti di pieghe a lui peculiari; il colorito soltanto è diverso in questi quadri della prima epoca tanto nel tono quanto nell'armonia dei colori, e ricorda Lorenzo Costa e la sua scuola. Come poi io ritengo che il quadro Ashburton sia stato dipinto prima del quadro dell'anno 1515 a Dresda, così mi pare invece che la *Fuga in Egitto* (nella Tribuna della Galleria degli Uffizi), sia stata eseguita parecchi anni più tardi della *Madonna di San Francesco*, cioè intorno agli anni 1517–1518. Anche in questo ultimo quadro il tono è affatto ferrarese e non ricorda tanto il Costa ed Ercole Grandi di Giulio Cesare, quanto piuttosto il Dosso e il Garofolo. Il giallo-paglierino luminoso del vestito

di San Giuseppe in quel quadro è il colore di cui si servivano con predilezione il Dosso e il Garofolo.

Nella piccola stanza attigua alla Tribuna della Galleria degli Uffizi c'è un quadretto che si volle attribuire prima alla scuola ferrarese, poi addirittura

MADONNA COL BAMBINO FRA DUE ANGELI, del *Correggio* (Galleria degli Uffizi).

a Tiziano. Porta il N. 1002 e rappresenta la *Madonna col Bambino* in braccio, tra due angeli musicanti. Chi avesse a seguire poi in questo quadro con attenzione le forme specialmente delle mani, dell'orecchio, delle pieghe, compresa la forza luminosa del colore tutta propria del Correggio, vi riconoscerà dappertutto lo spirito e la mano sua; ma più ancora dalle forme esteriori ri-

vela anche in questa pittura la mano del maestro l'espressione a lui propria della Madonna e del Bambino e specialmente quella dell'Angelo a destra della Vergine, mentre l'Angelo a sinistra ricorda più il Giorgione e le opere giovanili di Tiziano.

Questo quadretto altamente interessante, sinora poco considerato, io lo ritengo del pari un lavoro della gioventù del Correggio e precisamente da lui dipinto sotto l'influenza delle opere del Giorgione, del Tiziano e di Lotto. Perchè non esito ad ammettere che il giovane Antonio abbia contemplate e studiate talune opere di quei grandi coloristi veneziani sopra luogo, cioè a Venezia, prima di stabilirsi a Parma. Per rafforzare la mia tesi meglio che coi citati esempii, avrei desiderato di far menzione d'un'altra tavoletta, che si trovava già nella Galleria Costabili a Ferrara e da alcuni anni passata in possesso del signor dottor G. Frizzoni. Ma poichè so che il felice possessore di questo piccolo gioiello ha l'intenzione di presentarlo prossimamente al pubblico competente e profitterà dell'occasione per discutere altri lavori giovanili del Correggio colla solita conoscenza di causa, così tralascio di descrivere qui più a lungo il grazioso quadretto. Esso rappresenta lo *Sposalizio di Santa Caterina* ed ha un colorito così spiccatamente ferrarese, che parecchi dilettanti d'Oltralpe credettero vedervi un'opera del Mazzolino.

Che il Correggio abbia avuto a maestro Francesco Bianchi, stabilito a Modena, o che abbia imparato la tecnica del dipingere a Mantova presso Lorenzo Costa o nella stessa Ferrara, e si sia più tardi perfezionato sulle opere dei veneziani, poco importa. Quello che a me importava specialmente, era di provare ai miei amici che il Correggio *nulla ha a che fare colla scuola del Mantegna, ma appartiene interamente ed assolutamente alla scuola ferrarese.* [1] Non è questo il luogo di sviluppare e di rafforzare ulteriormente questo argomento, ma spero che quelli tra i miei lettori che hanno seguito nel suo svolgimento l'arte italiana, e l'hanno studiata non a passo di carica ma con amore e senza prevenzioni, non respingeranno con ischerno le mie idee, anzi mi lusingo che taluno di loro, o presto o tardi, non mi negherà il suo consenso.

Dopo questa digressione contempliamo la magnifica opera del maestro posseduta dalla Galleria Borghese: *La Danae.* È un quadro che ha molto viaggiato. Dall'Italia andò in Ispagna, e poi ritornò in Lombardia. Intorno all'ottantesimo anno del secolo XVI il Lomazzo lo descrive mentre si trovava

[1] Che il Correggio a Mantova abbia potuto copiare l'una o l'altra figura del Mantegna, non pregiudica menomamente ciò che io sostengo.

a Milano e precisamente nella casa dello scultore Leoni Aretino: “ Danae e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d'oro, con Cupido ed altri amori, co' lumi talmente intesi, che tengo sicuro, che niun altro pittore in co-

LA DANAE del *Correggio* (Galleria Borghese).

lorire ed allumare possa agguagliargli: mandato di Spagna da Pompeo suo figlio statuario. „ Da Milano giunse alla corte dell'Imperatore Rodolfo a Praga, donde dalla politica fu trabalzato a Stoccolma, per essere portato di nuovo, dall'estremo Settentrione, dove la povera Danae dovette sentirsi assiderata

dal freddo, in paese più meridionale e precisamente a Parigi. Di là, venduto più tardi, a Londra, il quadro ritornò a Parigi, ove nel terzo decennio del nostro secolo fu fortunatamente preso per una copia e potè essere comperato dal principe Borghese per un prezzo irrisorio. Così la nostra Danae, dopo due secoli e mezzo potè finalmente rivedere il sole della sua patria. Soltanto i Numi possono sapere ove si troverà questa randagia amica del vecchio Giove alla fine del secolo.

Dopo tante peregrinazioni non è da stupire che questo miracolo della pittura abbia in più modi sofferto. Comunque, esso è sfuggito ad un sedicente ristauro (scellerato davvero) quale quello che i quadri del Correggio a Dresda ebbero a subire, eccettuato forse il *San Francesco* e che a me almeno rende quasi impossibile di gustare quei lodati suoi quadri. Per quanto sia rimasta sfiorata l'epidermide di questo quadro, esso rimane tuttavia l'opera forse la più *correggesca* di Antonio Allegri, e come Ottone Mündler giustamente osserva, il trionfo della prospettiva aerea e del chiaroscuro. L'infantile ingenuo affaccendarsi del Dio d'amore, che appunta gli strali, come pure l'abbandono di Danae tra l'inerte e il timoroso e in pari tempo la felicità sensuale, prettamente femminile, che fa fremere tutto il corpo di lei sino alle dita dei piedi, mi paiono insuperabili. Può darsi bensì che la gioia ingenua, naturale di questa fanciulla agli estetici superlativi e ai *puri* di massima apparisca troppo sensuale. Concedo anzi che l'arte del Correggio in questo quadro si muova sul filo d'un rasoio.

Questa Danae fu dipinta pei marchesi di Mantova, e Giulio Romano già dichiarò, per testimonianza del Vasari, essere questo quadro così bello, che non ne conosceva altro che l'uguagliasse. Quanto al sentimento così maestrevolmente espresso dall'autore, lo trovo così vero, così umano, anzi così casto nel vero senso della parola, così lontano dall'immorale *pruderie* dei nostri giorni, che non conosco nessun'opera moderna la quale per questo rispetto abbia più diritto d'essere posta accanto alle creazioni artistiche dei Greci. S'intende che il Correggio non ha dipinto la sua Danae per un istituto d'educazione femminile. Ad ogni modo è una delle perle della Galleria Borghese, e, nel parer mio, l'unica opera del Correggio che si trovi in Roma,[1] poichè è generalmente riconosciuto che il brutto *Cristo in gloria* della collezione vaticana è probabilmente da attribuirsi ad un debole imitatore della posteriore

[1] La Madonna di casa Torlonia (Lungara) è al pari di quella di Pietroburgo una copia dell'originale che si trova nella Galleria Esterhazy a Budapest.

scuola bolognese. Non occorre poi avvertire che la *Danae* è dipinta sulla tela e non sul rame, come lo è invece la tanto ammirata e decantata Maddalena della Galleria di Dresda; uso che, se non prendo errore, fu introdotto in Italia dai Fiamminghi verso la fine del secolo XVI, ma vi trovò poco favore. [1]

Distogliamo dunque lo sguardo senza indugio da questa figura *volgarmente sensuale,* del Correggio, come fu chiamata la Danae da uno storico tedesco, d'alta mente in vero, e scorgeremo altrove un gruppo di casti pittori, dai quali vediamo rappresentati sulla fine del XVI e nel secolo XVII la moglie di Putifare, con gioia grande dei predicatori quaresimali nell'arte. Noi tuttavia lasciamo al pubblico amante di un'arte siffatta, di cercare quei quadri da sè e di dilettarsene. Nè mi si faccia rimprovero se io inoltre non mi curo di altri artisti di quell'epoca esposti in altre sale. Per la storia dell'arte e della coltura essi hanno certamente lo stesso interesse, anzi per la maggior parte del pubblico un interesse più intenso e una forza d'attrazione maggiore delle opere sinora da noi contemplate, ma pei nostri studii gli eclettici sono, come ho detto, di un'importanza molto subordinata.

La pittura di gran lunga la più bella di questo genere è in ogni caso la celebrata *Caccia di Diana* del Domenichino. Da questo quadro così ricco di begli ed attraenti particolari trasparisce una contentezza ed una genialità così ingenua, da credersi trasportati per esso in più felici tempi dell'arte. Nessun quadro del secolo XVII, eccettuata forse la magnifica *Aurora* di Guido, gli affreschi di Annibale Caracci nel palazzo Farnese e quelli del Guercino nel casino Ludovisi, gode di tale fama, è così universalmente conosciuto, come questa partita di caccia femminile vivamente leggiadra, pensata e dipinta piacevolmente e atta quindi a destar piacere. Nella stessa sala stanno i tondi di Francesco Albani, rappresentanti le *Stagioni,* che come capi di decorazione hanno valore e sono degni di considerazione, ed inoltre una grande *Madonna col Bambino* di un pittore non molto simpatico, ma di molto ingegno, Michelangelo da Caravaggio.

Nell'ultima sala della galleria in città si trovavano frammenti (ora venduti) di affreschi, che appartengono a tre diversi maestri. Quelli in cui è rappre-

[1] Per quanto io sappia, i primi che si servirono del rame per le loro pitture furono nella seconda metà del secolo XVI i Fiamminghi, come il Brill, Jan Brueghel il vecchio, Pourbus ed altri. Almeno a me non è noto alcun quadro italiano della prima metà di quel secolo, che sia stato dipinto sul rame; conosco bensì copie posteriori che passarono per originali.

[illegible] la storia d'Apollo e Marsia, [illegible] e ornavano [illegible] Borghese a Frascati. Gli altri, che trattano di leggende della storia romana e da parecchi scrittori furono attribuiti a Giulio Romano.[1] Si trovavano una volta nella villa Lante al Gianicolo. Essi hanno ancora certamente un soffio dello spirito di Raffaello, perchè la villa Lante fu edificata da Giulio Romano e le decorazioni pittoriche furono eseguite da aiuti e scolari, Pappacello, Pazzi e altri.

Gli altri affreschi furono attribuiti dapprima allo stesso Urbinate, ma più tardi dal Passavant a Perino del Vaga.[2] Essi ornavano una volta il casino di Raffaello sul Pincio, distrutto nel 1849 e rappresentano il *Gruppo dei saettatori* e *Le nozze di Alessandro e Rossane*, deboli copie secondo me d'un posteriore, meschino imitatore di Raffaello: *i saettatori* da un disegno della collezione di Windsor, ivi attribuito a Michelangelo e le *Nozze d'Alessandro* da un'incisione del Caraglio, o, come vogliono altri, del Bonasone,[3] che uno di questi due eseguì da un disegno a sepia fatto da Pierino del Vaga. (÷)

LE NOZZE DI ALESSANDRO E ROSSANE.

Secondo le mie ricerche la cosa avrebbe dovuto andare presso a poco così. Il Vasari racconta (IX, 275), che tra gli scolari di Marcantonio si distinsero specialmente Marco da Ravenna e Agostino Veneziano, e che entrambi si servirono dei disegni di Raffaello per le loro incisioni. Fra quelle eseguite da Agostino, il Vasari cita poi colla sua solita leggerezza anche *Le nozze d'Alessandro:* " fece ancora Alessandro con Rosana, a cui gli presenta una corona reale, ecc., ecc. „ E questa parola senza riflessione sfuggitagli bastò ad ingenerare il grossolano errore, che più tardi s'insinuò nell'attribuzione di tutti i

1) Passavant: *Raffael d'Urbin*, ecc. I, 233: " L'originalité grandiose de Jules Romain ressort aussi dans les petites fresques de la villa Lante: ce sont des sujets tirés des légendes et de l'histoire romaine, qui se rapporte au Janicule, etc. „

2) Passavant, l. cit. II. 236: " L'exécution de cette fresque, en bon état de conservation, est traitée avec toute la delicatesse particulière (?) à Perino del Vaga. „

3) P. I. Mariette (*Abecedario*, I, 89), dice che vi sono due incisioni di questo soggetto, una del Caraglio e l'altra del Beatricet di lui più antico. L'acquarello relativo si trovava allora nella collezione Crozat, e pare fosse quello che L. Dolci cita di mano di Raffaello (un disegno a sepia e biacca) coll'indicazione: *Raffaello d'Urbino.* Questo disegno si trova nella cartella del Louvre, e secondo me, non è che una copia del disegno originale di Perino, che ora sembra perduto. Il Mariette dichiarò quel disegno opera del Parmegianino, e il Zanetti pure: all'abbate Marolle invece parve non poter venir da altri che da Raffaello. I signori Montaiglon e marchese di Chennevières finalmente lo dichiararono della *Scuola dell'Urbinate.*

PARABOLA DEI CIECHI, di *Pietro Brueghel* (Museo di Napoli).

disegni e schizzi relativi all'affresco del Sodoma, e che anche adesso perdura. Raffaello Sanzio solo e nessun altro, poteva averli eseguiti, e al povero Sodoma pel suo magnifico affresco non rimase altro merito che di averlo eseguito sui disegni di Raffaello. In tutto questo nullameno, seconda la mia convinzione, non c'è una parola di vero, ed anche in questo caso ci ricorre alla mente la significante parabola, che il vecchio Brueghel seppe rappresentare con tanto ingegno nel suo quadro del Museo di Napoli.

A Giovanni Antonio Bazzi si possono rimproverare molti difetti, non già quello di mancare di virtù inventiva, come può convincersi ogni spregiudicato osservatore dinanzi le sue pitture murali nel chiostro di Montoliveto e nella chiesa di San Domenico e San Bernardino a Siena. D'altronde il noto disegno a rubrica dell'Albertina, oltre le caratteristiche del maestro nella tecnica, [1] ha gli stessi difetti di composizione che troviamo anche nell'affresco del Sodoma, rappresentante *La famiglia di Dario innanzi ad Alessandro*, intorno alla invenzione della quale i conoscitori più critici, almeno sinora, non hanno esternato alcun dubbio. Per l'affresco delle *Nozze d'Alessandro con Rossane* ci sono rimasti quattro disegni del Sodoma, cioè:

1) La bella rubrica dell'Albertina di Vienna. (†) [2]

2) Un abbozzo di questa composizione nello schizzo a penna degli Uffizi (Cornice 495, N. 1479).

3) Un disegno a penna di Rossane, nuda, ritta in piedi, nella collezione Esterhazy di Budapest, dal signor Pulszky aggiudicato a Raffaello nella sua memoria sulla *Ungarische Reichsgalerie*, pag. 41-47. (†)

[1] Si osservino, per esempio, come segni caratteristici del Sodoma, il ginocchio rotondo e pieno della gamba destra di Rossane, come nei due disegni della Leda a Weimar e a Chatsworth (Braun 51 e 148, falsamente attribuite a Lionardo), il dito grosso del piede troppo fortemente accentuato, la forma della mano e dell'orecchio, il tipo del putto proprio del Sodoma, le tratteggiature fitte così diverse da quelle dei disegni genuini di Raffaello, il trattamento dei capelli, ecc.

[2] Intorno a questa rubrica il Mariette osserva: " J'y reconnais tout le faire de Raphael; les expressions en sont bien plus fines (che nell'altro disegno da lui attribuito, come si è veduto, al Parmigianino) et le detail en est excellent. Raphael le dut faire pour lui servir d'étude et de préparation au dessin drappé. „ La rubrica, dopo esser passata per parecchie collezioni, venne finalmente nell'Albertina, e, s'intende, col nome di Raffaello. Passavant (II, 441) la descrive nei seguenti termini: " Ce dessin, que Rubens avait acheté à Rome, passa depuis dans la possession du cardinal Bentivoglio, qui en fit présent au graveur en medailles Mélan. Crozat l'eut ensuite au sortir de la collection Vanrose, et le duc Albert de Saxe-Teschen l'acquit d'un amateur. Il porte aussi l'estampille du prince Charles de Ligne. Toutes les figures sont nues et de la plus delicate exécution à la sanguine. „

SCHIZZO PEL QUADRO DELLA MADONNA DI BUDAPEST di *Raffaello Sanzio* (Galleria degli Uffizi).

4) Uno schizzo a penna del grande letto di Rossane, nella collezione universitaria di Oxford (Catalogo di Robinson, N. 177, p. 311). (†)

I disegni 1, 3 e 4 sono, come fu detto, attribuiti tutti e tre a Raffaello; lo schizzo di Firenze fu attribuito dapprima ad uno scolaro di Raffaello, ma in seguito riconosciuto come disegno del Sodoma, coll'inconcepibile osservazione ch'esso rappresenta una parte dell'affresco che il Sodoma avrebbe eseguito sopra un disegno di Raffaello. Ciò è doppiamente falso, poichè in primo luogo il Sodoma eseguì il suo affresco con grandi modificazioni del disegno dell'Albertina e in secondo luogo questo schizzo a penna di Firenze, nel caso che fosse una copia, sarebbe tratto non dall'affresco, ma dal disegno dell'Albertina.

Ora parecchi anni dopo la morte dell'Urbinate, l'incisore delle *Nozze di Alessandro e Rossane,* sia esso il Caraglio o sia il Bonasone, può molto probabilmente aver domandato a Perino del Vaga di fargli il disegno come esemplare per una incisione. Due di questi disegni, che ricordano la tecnica di Perino, sono giunti sino a noi; uno, il migliore, si trova nel Louvre, l'altro, inferiore, nella collezione di Windsor. [1] Se e dove si sia conservato il disegno originale di Perino, non lo saprei dire. Tanto l'incisione quanto le due copie del disegno di Perino, che servì all'incisore, riproducono la composizione, come la vediamo nella rubrica dell'Albertina, e non qual'è nell'affresco. Perino copiò per conseguenza la rubrica e non l'affresco, colla variazione soltanto ch'egli coprì con un panno le coscie di Rossane, fornì Alessandro d'una veste e d'un elmo [2] e introdusse inoltre nella sua copia alcune altre modificazioni insignificanti. Quello che mi pare in ogni caso fuori di dubbio in tale argomento, si è che i quattro disegni da me menzionati, che si riferiscono all'affresco del Sodoma, appartengono a questo maestro e a nessun altro. (†)

Si può ben dire che lo studio dei disegni giace tuttora nella culla. Serii ricercatori in Germania, Inghilterra e Italia, si sono recentemente molto occupati di Raffaello, e specialmente la produzione della sua giovinezza è stata sottoposta ad una critica revisione. Furono quindi tolte al maestro opere sinora pretese di lui, e ridate ai loro veri autori. La personalità del divino Urbinate per queste purificazioni si è avvicinata a noi e non può che guadagnarne. Si comprende che i risultati di tali studii critici furono dapprincipio accolti dagli

[1] Anche il Passavant è di questa opinione (II, 493): " Les noces d'Alexandre et de Roxane: figures vêtues, dessin à la plume et rehaussé de blanc. On connait plusieurs esquisses de cette belle composition, mais dont aucune n'est l'original. "

[2] Si confronti la forma di quest'elmo con quella dell'ultimo guerriero a destra del disegno di Perino nel Louvre (Braun 71).

ortodossi con grande indignazione, e ch'essi, a difesa dei loro fossili pregiudizii hanno gettato in aria qualche bomba innocua contro gli eretici novatori. Se non che i loro colpi da disperati si dispersero nell'aria, e la Dea della verità procedette sul suo carro vittoriosa e sicura, senza arrestarsi, e noncurante dei petardi ch'essi avevano posto sulla sua via. Il pubblico, come suole accadere, rise sonoramente dei nasi lunghi dei rauchi eroi da cattedra e dei direttori di gallerie, e cominciò a dubitare della loro competenza ed infallibilità. Nel frattempo poi sopraggiunsero giovani forze a misurarsi nella lotta e si può sperare che fra breve tempo tutte queste quistioni aperte si considereranno generalmente chiuse.

I DISEGNI DI RAFFAELLO.

Nell'intento di animare, forse anche d'istruire i novizii nella scienza dell'arte, piacemi citare qui quei disegni della collezione degli Uffizi, che per mia convinzione appartengono all'Urbinate, accanto a quelli che, come io credo, gli sono ivi attribuiti a torto.

I disegni di Raffaello a Firenze che mi paiono genuini sono i seguenti:

N. 496. Schizzo.
„ 497. Madonna.
„ 505. Madonna del granduca.
„ 529 e 530. San Giorgio a cavallo in lotta col dragone.
„ 539. Madonna e Bambino, pel quadro non terminato a Budapest.
„ 538. Pietà (disegno pel quadro della Galleria Borghese). Questo disegno, eseguito da altra mano, fu da Raffaello stesso in parecchi punti ripassato colla penna.
„ 541. Adamo (per la *Disputa*).

Nella cartella si trovano, indicati come disegni della scuola umbra, due dei bei disegni di Raffaello (matita nera). Uno rappresenta uno sgherro (nella *Strage degli innocenti di Betlemme*), l'altro Santo Stefano (nella *Disputa*).

In tutto dunque dieci disegni.

Quelli invece nel parer mio dati a torto a Raffaello sono i seguenti:

N. 531.
„ 509 e 510. Perino del Vaga.
„ 514. Giulio Romano.
„ 525. Perino del Vaga.
„ 521, 545, 544, 543, 534 e 535. Giulio Romano.
„ 143. La cavalcata di Enea Silvio, Pintoricchio.
„ 54. Timoteo Viti.
„ 540 e 515. Copie da Raffaello.
„ 516. D'un maestro fiorentino.
„ 424. Copia.
„ 498. Falsificazione.
„ 499 e 500. Imitazioni.
„ 501. Falsificazione.
„ 504. Scuola del Perugino.

I VENETI.

Poichè mi sono proposto d'intrattenermi coi medesimi più minutamente nella rivista della Galleria Doria, mi limiterò qui a quei quadri, sulla cui autenticità non posso convenire col catalogo.

Nella seconda sala, sotto il N. 97, c'è un ritratto maschile indicato come lavoro di Giovambattista Moroni d'Albino. Se non che lo scolaro bergamasco dell'argentino Moretto da Brescia era tutt'altro uomo da quello che sembra essere stato l'autore di questo ritratto alquanto noioso; anzi il quadro non appartiene nemmeno alla scuola veneziana.

Passiamo dunque subito alla sublime pittura di Tiziano, esposta nella IV sala. Porta il N. 170, è dipinta in tela, misura circa 4 piedi in altezza e 6 piedi in larghezza, ed ha pur troppo sofferto di ritocchi. Questo quadro rappresenta, come dice il catalogo, le Tre Grazie (?) ed è citato già dal Ridolfi come trovantesi in casa Borghese. È un quadro veramente magnifico, ricco di colore, e appartiene certo alla più matura età del pittore. Parecchie copie modificate di questa pittura mi vennero sott'occhio, una molto bella, in palazzo Balbi a Genova.

Quanto a certo quadretto che rappresenta *Santa Cecilia* e il suo sposo Valeriano, invece che a Paolo Veronese, come pretende il catalogo, potrebbe appartenere a Domenico Feti. (†) Come il Feti qui imita Paolo, così ha cercato d'imitare lo Schidone nella seconda sala della Galleria Sciarra-Colonna.

Col N. 185 è segnato un eccellente ritratto d'uomo, in mezza figura, al naturale. L'individuo rappresentato non ha un esteriore gradevole, anzi l'espressione del viso è piuttosto comune; ciò non ostante l'artista ha saputo cattivare lo sguardo dei passanti su quest'uomo nero. Il cavaliere ancora giovine è in abito di lutto. Il suo occhio ardente, malinconico, sembra meditar sulla perdita d'una persona cara. Tiene la mano sinistra appoggiata ad un tavolo, sul quale tra foglie di rose e di gelsomini sta un piccolo cranio d'avorio. Dalla innocenza e dall'amore l'ha dunque strappata la morte. Nel vago sfondo a paesaggio si vede San Giorgio in atto di uccidere il dragone. Nel catalogo questo ritratto era indicato quale opera di Giovan Antonio da Pordenone, [1] ma già il defunto O. Mündler [2] l'attribuì al suo vero autore, Lorenzo Lotto.

[1] Fu testè dal nuovo direttore attribuito a L. Lotto.

[2] Beiträge zu J. Burckhardt's, *Cicerone*, pag. 58.

LE TRE GRAZIE, di *Tiziano Vecellio* (Galleria Borghese).

E in fatti basta considerare attentamente soltanto il modo con cui sono formate e dipinte le mani, come pure il movimento e la posizione della testa, affatto proprii del Lotto, il meraviglioso gioco della luce sul vestito nero e infine il paesaggio, per non esitare un momento a riconoscere in questo quadro non solo la mano, ma anche *la tournure de l'esprit* di questo spirituale e originale compaesano e contemporaneo del Giorgione. Dello stesso maestro si trova in questa collezione Borghese un'altra opera ancora, e veramente preziosa, della sua prima epoca; essa è collocata nella stessa sala, è segnata col N. 193 e porta la scritta: LAUREN. LOTUS. MDVIII. Rappresenta la Madonna, la quale con un'espressione un po' malcontenta, tiene il Bambino sulle braccia; a destra sta un santo vescovo, a sinistra il venerando vecchio Sant' Onofrio. Il Bambino è coperto da una camiciuola, circostanza che indica, che questo quadretto della Madonna fu dipinto per qualche convento di monache di Roma o della Marca d'Ancona, dove in quel tempo il Lotto si era fermato lungamente. L'abito della Madonna, che pare piuttosto attempata e, come ho già detto, non troppo di buon umore, è rosso scarlatto, colore che non si presenta in alcuno dei suoi contemporanei, come Tiziano, Palma, ecc., ma bensì nei veneziani alquanto più antichi, come Boccaccio Boccaccino, Marco Marziale, Lattanzio da Rimini, Rondinelli ed altri. In generale l'armonia dei colori è anche in questo quadro del Lotto affatto originale e a lui propria; il movimento del Bambino è molto ingenuo. In opere successive il Lotto ha spesso un po' esagerato questa irrequietezza e questo impeto infantile, che paiono talvolta alquanto affettati. La testa e le spalle della Madonna sono coperte da un panno grigio giallastro, il colore favorito di Tiziano nella sua prima epoca e qua e là anche di Palma il Vecchio. Essa guarda a sinistra il vecchio Onofrio, mentre il Bambino stende ambe le mani verso il cuore, che il santo vescovo gli porge con devoto atteggiamento, benchè con una certa aria pretesca e burbera. Il panneggiamento vi è ancora discretamente angoloso e duro, ma si osserva già in quest'opera giovanile del geniale maestro la tendenza a certe rigonfiature, che nei suoi quadri successivi diventa in lui caratteristica. La mano destra della Vergine ha ancora una forma tutta bellinesca, le luci sono acute e fredde, il colorito radioso, il disegno accuratissimo, l'esecuzione fine e piena di amore. L'espressione dei due santi è vera e calda, ed essi sono tutti intenti all'orazione, senza preoccupazione di quello che gli spettatori potrebbero dire.

Il defunto argutissimo prof. Tausing osserva nella sua biografia del Durero molto giustamente a proposito di questo quadro, che il Sant'Onofrio ri-

corda assolutamente il Dürer[1] ed infatti, come fu detto, è molto probabile che L. Lotto nel 1506 abbia conosciuto personalmente a Venezia il grande norimberghese, ed abbia studiato attentamente i quadri ivi dipinti da lui. Le gallerie di Napoli e di Monaco contengono opere dello stesso periodo storico del Lotto, come pure la chiesa parrocchiale di Asolo, la chiesa dei Domenicani di Recanati e la collezione di lord Ellesmere a Londra, ricca di quadri eccellenti. Ma chi volesse conoscere più intimamente questo artista fino e fantasioso e non apprezzato a seconda del suo vero valore, deve cercarlo a Venezia e nel Bergamasco. La piccola Madonna che la Galleria degli Uffizi possiede di lui, non parla in favore del maestro; troviamo invece nella collezione di Brera a Milano tre eccellenti ritratti di L. Lotto.

Nella stessa sala, sotto il N. 157, c'è un quadro più grande che molto ricorda il Lotto e che a me non sembra altro che una buona copia contemporanea di un'opera del maestro, ora perduta. Il catalogo l'attribuiva prima semplicemente alla scuola veneziana; di poi non molto felicemente la battezzò per opera del Previtali. La Madonna siede sotto un albero d'aranci sopra un trono di pietra, la cui base è, alla maniera del Correggio, ornata di due bassorilievi dipinti in grigio. La Madonna tiene il Bambino nudo sulle ginocchia, ai lati del trono stanno le Sante Giustina e Barbara, la prima raccomanda al divino Bambino una matrona inginocchiata, la seconda un signore pure inginocchiato; nel fondo, paesaggio. Un panno bianco, secondo la maniera del Giambellino, dal capo della Madonna scende sulle spalle, il mantello è di color celeste, colla fodera gialla, l'abito rosso-malva, motivo che ricorda molto il Catena. La Vergine benedice colla sinistra, colla destra tiene fermo il Bambino, che ha un movimento tutto correggiesco. Il paesaggio è animato da un castello e da un molino, e somiglia al paesaggio del quadro del Lotto dell'anno 1506 ad Asolo. Sul terreno tra i devoti donatori stanno foglie di rosa ed una melarancia caduta dall'albero. Il ritratto maestrevolmente disegnato della pia dama è dipinto con molto spirito. L'originale di questo bel quadro, secondo me, deve aver appartenuto, come ho detto, al Lotto; chi però possa essere l'autore di questa eccellente riproduzione, non sono in grado di dirlo precisamente; non mi sembra tuttavia che abbia ad essere in verun caso "*a genuine Cariani*" come credono i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 553, nota 1ª).

[1] La testa di questo Santo ricorda certe teste del Dürer ed è possibile che ai due pittori abbia servito di modello lo stesso vecchio veneziano.

Dopo questa digressione ritorniamo nella terza sala, ove sotto il N. 137 vediamo rappresentata su tela abbastanza grande, *La predicazione* di Giovanni Battista nel deserto. La predica ci lascia freddi, quantunque la pittura sia d'un frescante veronese molto abile, cioè di Battista Zelotti, compatriota e collaboratore di Paolo Veronese, al quale nel catalogo è attribuito questo quadro. (†) [1] Appresso, sotto il N. 188 (IV sala), è esposto un San Domenico, dipinto dal vecchio Tiziano. " Fece, dice il Ridolfi, il ritratto del suo confessore, dell'ordine dei Predicatori; era tra le cose del Gamberato " (vuol dire che il quadro era in possesso del Gamberato).

Merita menzione un altro buon ritratto, che rappresenta un vecchio con barba bianca e berretto nero in testa. Il buon uomo è occupato nella piacevole bisogna di contar danaro. Il catalogo attribuisce il quadro a Giacomo da Ponte; secondo il mio parere dovrebbe piuttosto essere una buona opera di suo figlio, Francesco Bassano. (†)

Non lungi da questo avarone sta una *Venere con Amore*, un debole quadro che il catalogo attribuisce a gran torto a Paolo Veronese, e che io credo invece non essere altro che una copia di Paolo. Ed ora veniamo finalmente al quadro capitale di tutta questa collezione, e che può essere annoverato tra i più famosi del mondo. Questa mirabile opera di Tiziano, generalmente conosciuta col titolo: *L'amore celeste e l'amore terrestre*, fu da lui dipinta, come io credo, intorno al 1510-1512, ed è ancora tutta concepita secondo lo spirito giorgionesco. È un prezioso quadro narrativo, di genere allegorico, col più poetico sfondo di paesaggio che si possa sognare. Si mettano di fronte i famosi paesaggi degli olandesi contemporanei, quelli del Civetta, del Mabuse, del Patinir, il quale ultimo dal Dürer è chiamato buon paesista (Vedi *Dürer Tagebuch der Reise in die Niederlande*, pag. 118), e si vedrà come fosse tutt'altro uomo l'Italiano anche in questo genere.

Della stessa epoca aurea del maestro dovrebbe essere anche il quadro detto delle *Tre età dell'uomo,* del quale si trovano delle copie tanto in questa quanto nella Galleria Doria.

Il destro lato del viso della donna rappresentante l'amore terrestre, fu pur

[1] Accade spesso che le opere del Zelotti sieno scambiate dai dilettanti con quelle di Paolo Veronese, anche nella sua stessa Verona, dove un affresco allegorico del Zelotti, riferentesi alla musica (N. 288. V sala), è attribuito a Paolo Caliari, al pari di un'*Annunciazione* nella Galleria degli Uffizi, fatta presso a poco nel medesimo tempo del *San Giovanni che predica nel deserto* di questa Galleria Borghese. Intorno a questo interessante pittore di Verona, come a tutta la scuola veronese, possiamo sperare a buon dritto che il signor J. P. Richter, il più competente conoscitore della scuola veronese, sia per darci più particolareggiate informazioni.

RITRATTO DI GIOVANE DONNA, *Lorenzo Lotto* (Pinacoteca di Brera) [pag. 239].

troppo malamente ristaurato. [1]) Nullameno nel suo complesso questo prezioso quadro "bello come un sogno" è discretamente conservato. Le folte pieghe

[1]) Mi sia concesso di richiamare anche in questo quadro l'attenzione dei miei giovani amici sul polpastretto del pollice fortemente accentuato della mano destra della donna che rappresenta l'amore puro, ch'è una delle caratteristiche del maestro.

longitudinali nelle vesti ricordano involontamenteria le pieghe simili del mantello di Salome in un secondo non meno magnifico quadro della prima epoca di Tiziano nella Galleria Doria, prima ivi attribuito al Giorgione, ed ora indicato come l'*Erodiade del Pordenone* e generalmente conosciuto con questo nome. [1] Anche i capelli in questa pittura tizianesca sono trattati precisamente allo stesso modo. Lo strano si è che il Vasari non abbia nemmeno menzionato questo magnifico quadro!

Il Ridolfi (1650) che non lo conosceva se non per fama, osserva soltanto che in casa del principe Borghese si trovano, dipinte da Tiziano, due donne ad una fontana, nella quale un bambino si specchia.

Sotto il N. 176 vedesi un quadretto che rappresenta la Madonna col Bambino e che porge sopra un cartellino la seguente scritta: "*Johannes Bellinus faciebat*". Questa scritta non ha il carattere di quelle antiche del Giambellino. [2] L'insignificante quadretto non può che provenire da uno scolaro ed imitatore di Giambellino. Fra tutti gli scolari ed imitatori del gran maestro, Francesco Bissolo è quello cui ascriverei più agevolmente questa piccola Madonna. (†) I signori Crowe e Cavalcaselle (I, 193) ritengono bensì per opera di Giambellino anche questo quadro. [3]

La *Trinità* segnata col N. 127 è una buona opera (†) ricca di colore, autenticata dalla firma dell'autore Francesco Bassano. La così detta *Nascita d'un fanciullo principesco* non appartiene alla scuola veneziana, nella quale è posta dal catalogo, ma non è altro che una copia di un quadro dello Scarsellino di Ferrara, che si trova nel palazzo Pitti. Non occorre avvertire che i quadri sotto i N. 91, 10, 89, 168, 228 e 315 portano false origini e sono semplicemente trovatelli.

Nella III sala il nostro occhio incontra un Sant'Antonio da Padova (N. 101)

1) Nell'attribuzione di questo ultimo quadro il direttor Bode con mia grande meraviglia dà ragione a me e torto ai suoi oracoli Crowe e Cavalcaselle.

2) Vanno forniti di simili falsi *cartellini* col nome di Giambellino ben parecchi quadri dei suoi scolari ed imitatori, per esempio una Madonna nella Galleria civica di Padova, N. 755, una *Pietà* in quella di Bergamo (divisione Lochis); un Cristo morto nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano ed altri ancora. Anche il direttor Bode, seguendo le sue guide Crowe e Cavalcaselle, ritiene tutte queste deboli produzioni per opere del grande Bellini (II, 634, confermato nella 6ª ed. a pag. 624, 625).

3) Il quadro originale di Giambellino fu copiato anche da Rocco Marconi, ma in proporzioni più grandi di quelle adottate dal Bissolo. Il Marconi tuttavia più onestamente segnò le sue copie col proprio nome. Il quadro di Rocco Marconi si trovava ancora nell'anno 1888 in possesso del noto antiquario signor Guggenheim a Venezia. Anche Giulio Campagnola di Padova pare abbia copiato più di un quadro di Giambellino. (V. Archivio storico dell'arte, fasc. V, 184).

il quale ai pesci muti tiene la predica che gli abitanti di Rimini non vollero udire. Questo quadro fu attribuito a Paolo Veronese, ma dovrebbe essere piuttosto opera della sua scuola.

Sotto il N. 106 si vede rappresentata *Lucrezia romana*. La matronale pingue giovane ha sciolti i biondi capelli ed è in atto di trafiggersi il petto. La sua espressione è troppo rassegnata, anzi indifferente per un momento così tragico. La donna pare dipinta dal vero. Il catalogo l'attribuisce alla scuola di Tiziano. [1] Questa Lucrezia, secondo la mia convinzione, appartiene indubbiamente al Palma vecchio e precisamente a quell'epoca in cui s'era più strettamente legato a Lorenzo Lotto (1510-1514). (†)

Nella Galleria degli Uffizi si trova di Palma vecchio una seconda Lucrezia, che appartiene però ad una epoca molto posteriore del pittore e che non è altro che il ritratto di qualche corpulenta e grassa donna veneziana punto bella, che gli servì di modello per altri quadri. In generale la rappresentazione di simili violenti emozioni non era affare dell'eccellente bergamasco. Non ostante, egli ha trattato tre volte questo soggetto, ma ogni volta senza speciale fortuna. Oltre alle due pitture suaccennate, si trova anche nella Galleria del Belvedere a Vienna una rappresentazione dell'eroina romana fatta da lui.

Il debole quadro segnato col N. 124, nel quale è rappresentata Venere con Amore ed un satiro (scuola di Tiziano), non mi pare altro che una brutta copia di Paris Bordone. Coi N. 156, 186 e 149 sono controsegnate tre grandi pitture, che nel catalogo sono assegnate ad uno stesso pittore, cioè a Bonifazio veneziano. Il primo, N. 156, ci conduce innanzi alla madre dei Zebedei, mentre essa raccomanda i suoi figli a Cristo. Questa pittura, ricca per colorito, quantunque sudicia, mi sembra appartenere al più vecchio Bonifazio veronese.

Nel quadro N. 186 vediamo rappresentato *Il ritorno del figliuol prodigo*, ch'io attribuirei a Bonifazio veronese juniore. *L'adultera* poi, N. 149, mi pare una debole opera di bottega; fors'anco non è che una copia antica. Il defunto O. Mündler, nel succitato opuscolo critico (*Beiträge zu Bruckhardt's Cicerone,* pag. 62), fece già osservare che vi era a Venezia una famiglia di pittori di nome Bonifazio, che operò durante quasi tutto il secolo XVI. Non dobbiamo però a lui questa scoperta, bensì a due ricercatori italiani. Il veneziano Moschini osservava già nella sua *Guida di Venezia,* comparsa nel 1815, che

[1] Fu di poi registrata nel catalogo come opera del Palma il vecchio.

L'Amore celeste e l'amore terrestre, di *Tiziano Vecellio* (Galleria Borghese) [pag. 243].

LUCREZIA ROMANA, di *Palma il Vecchio* (Galleria Borghese) [pag. 248].

ci devono essere stati due pittori di nome Bonifazio, e il dott. Cesare Bernasconi di Verona, morto parecchi anni fa, provò con documenti nella sua encomiabile storia della scuola pittorica veronese l'esistenza di almeno tre pittori Bonifazio, dei quali il più vecchio, nato a Verona, si stabilì in gioventù a Venezia, ove morì nell'anno 1540. Il secondo, più giovane Bonifazio, parente, forse fratello del più vecchio, ad ogni modo suo scolaro ed imitatore, morì

nell'anno 1553, mentre un terzo Bonifazio dipingeva ancora nell'anno 1579. Questi due ultimi Bonifazii si attennero così strettamente alla maniera di dipingere e di comporre del primo, che si scambiano molto facilmente, ove non si abbia l'occhio esercitato, le opere d'un Bonifazio con quelle dell'altro, come avviene talvolta anche dei tre o quattro Bassani, senza che questo sia del resto un gran danno. Il secondo o il terzo di questi Bonifazii può aver avuto i suoi natali a Venezia, e così sarebbe giustificata l'esistenza d'un *Bonifazio veneziano* quanto quella di un *Bonifazio veronese*, del quale parla già l'*Anonimo* del Morelli. È inoltre da osservare che il più giovane di questi tre Bonifazii si dimostra nella sua ultima opera imitatore di quel Tiziano ch'era onnipotente in quel tempo, mentre il primo o il grande Bonifazio è da considerarsi quale scolaro ed imitatore di Palma il Vecchio. In altra occasione mi fermerò più a lungo sopra questa famiglia di pittori.

Contempliamo per ora soltanto ancora il quadro segnato col N. 163. Esso rappresenta la Madonna col Bambino ignudo, che impartisce la benedizione ad una devota: ai lati Sant'Antonio, la cui espressione è vera ed animata, e San Girolamo, illuminato alla maniera del Lotto. La Madonna poi porge affatto l'aspetto d'una contadina bergamasca. Il disegno è ancora alquanto impacciato, il panneggiamento duro e alquanto goffo. È questa certamente un'opera di Palma il Vecchio della sua epoca media (1514-1518) [1] fatta alcuni anni prima dell'eccellente suo quadro nel palazzo Colonna agli Apostoli.

La *Sacra Famiglia* (già N. 30, che non figura altrimenti), non appartiene già, come reca il Catalogo, alla scuola veneziana, ma è probabilmente lavoro di B. Ramenghi, detto il Bagnacavallo.

Da un altro bergamasco, ch'è detto scolaro di Giorgione, proviene la Madonna sotto il N. 164 che il Catalogo attribuisce a Giovanni Bellini. [2] Rappresenta in mezza figura a destra la Madonna, nel mezzo il bambino Gesù ignudo sopra una balaustra, mentre volgendosi a sinistra dà la benedizione a San Pietro. Una tenda grigia forma il fondo. Il disegno è debole, i caratteri sono triviali e contadineschi, il bambino è grosso e senza grazia nella movenza, le nuvole a guisa di bambagia, il colorito all'incontro è fino e ardente. Come il Mündler ebbe giustamente ad osservare (*Beiträge zu Burckhardts Cicerone*, pag. 64), questa pittura appartiene al bergamasco Giovanni Cariani o piuttosto Giovanni

[1] Questa Madonna del Palma ricorda quella del famoso quadro presso il duca d'Aumale, col cartellino falsificato e coll'anno 1500 pure adulterato; quadro che, com'è noto, in grazia della sua iscrizione minacciava di portare una grande confusione nella storia dell'arte.

[2] Ora giustamente assegnato al Cariani.

de' Busi, detto Cariani, che io credo scolaro del suo compatriota Palma il Vecchio e imitatore di Giorgione. Deve essere nato tra il 1480 e il 1490, a Fuipiano, nella Val Brembana presso Bergamo. Nel 1541 era ancora vivo. Chi desidera conoscere questo eccellente coloritore, dee visitare Bergamo, dove ci sono buoni quadri suoi da vedere, tanto nella Galleria civica, quanto in case private.[1])

Sotto il N. 115 vediamo un grande quadro di famiglia, nel quale sono presentati i ritratti d'una numerosa famiglia d'artista, quella di Bernardino Licinio stesso. Nel mezzo la madre grassa e bionda in abito bianco con maniche di color rosso-mattone: essa tiene sul braccio sinistro il più giovane rampollo ancora in fasce, sul destro il penultimo; gli altri cinque ragazzi, uno dei quali promette di diventare scultore, sono tutti raccolti, come pulcini intorno alla chioccia; in fondo sta il padre, il pittore del quadro. Bernardino Licinio da Pordenone ci si presenta qui sulla cinquantina; il fondo, come in quasi tutti i suoi quadri, è bruno-grigio. Questo eccellente quadro è segnato col nome dell'autore *B. Licinj opus.* Al medesimo Bernardino, non Bartolommeo, come recava il Catalogo, appartiene anche la *Santa conversazione*, N. 171. Nel mezzo sta la Madonna vestita con un abito rosso-mattone, col capo coperto da un panno bianco; essa tiene innanzi a sè il Bambino ignudo, per verità non molto grazioso, mentre il piccolo San Giovanni seduto sopra un agnello gli porge una croce. Dietro si vede San Giovanni e Sant' Anna, a destra San Girolamo e Santa Caterina inginocchiata; nel fondo un paesaggio. Anche in questa come in tutte le pitture del maestro troviamo le velature rosee sulla carnagione fredda, e i suoi colori prediletti rosso mattone e celeste. Il quadro appartiene ai dipinti più rozzi del Licinio.[2]) Anche la Galleria Sciarra-Colonna possedeva, sotto il nome di Giorgione, una cosidetta Erodiade di Bernardino. (†) Devesi infine notare che Bernardino Licinio non era affatto fratello di Giovanni Antonio Regillo da Pordenone, come credette il Mündler; può bensì essere stato suo scolaro e forse anche suo parente. Di uno dei suoi

[1]) Anche a Milano si trovano parecchi quadri del Cariani: due nella Galleria di Brera, uno nell'Ambrosiana, uno nel Museo civico, uno nella collezione Bonomi-Cereda, due nella collezione Giovanni Morelli, e sono un ritratto d'uomo ed una Santa Famiglia in aperta campagna. Anche la Galleria di Vicenza possiede una Madonna del Cariani. (II sala, N. 41).

[2]) I signori Crowe e Cavalcaselle non si arrischiano di andare così avanti nel loro giudizio e riconoscono quindi in questa pittura soltanto *lo stile della scuola di Bernardino* (II, 294): O. Mündler (l. c. pag. 75) è all'incontro del mio parere. Come questo fino indagatore poi abbia potuto attribuire allo stesso B. Licinio la magnifica opera giovanile di Tiziano nel palazzo Balbi. Piovera a Genova, è per me incomprensibile al pari del suo giudizio sul ritratto in profilo femminile dell'Ambrosiana.

Ritratto d'uomo, di *Antonello da Messina* (Galleria Borghese).

scolari, Francesco Beccaruzzi, si trova, nel parer mio, un ritratto d'uomo nella Galleria Sciarra-Colonna sotto il nome di Carletto Caliari.

Il grazioso quadretto: *Cristo che predica nel tempio*, N. 145, appartiene ad un buon maestro veneto della scuola di Paolo Veronese, che così copiò

con piccole modificazioni un quadro che si trova nella National Gallery di Londra ed è opera di Pedro Campaña, un fiammingo stabilitosi a Siviglia. (†)

Nella sala della Galleria Borghese è collocato vicino alla finestra un altro ritratto, il quale appartiene alla scuola veneziana, sebbene provenga da un siciliano. Porta il N. 396.[1] Vi scorgiamo un busto di uomo di un'espressione alquanto spiacevole, a'miei occhi almeno. Veste un abito rosso ed ha una berretta nera in testa. L'occhio è, come in quasi tutti i ritratti di Antonello da Messina, cui questo quadro indubbiamente appartiene, straordinariamente vivace, il colore delle carni rossobruno, le sopracciglia eseguite colla cura d'un miniaturista, la bocca dura nel disegno. Nel Catalogo il quadro portava prima, come fu già osservato, il nome di Giovanni Bellini, ma il Mündler e dopo di

RITRATTO FEMMINILE, del *Giorgione* (Galleria Borghese).

[1] Questo quadro era prima attribuito a Giovanni Bellini, nuova prova che Antonello più deve ai Veneziani che non questi a lui. Un altro ritratto, veramente eccellente dell'ultimo periodo (1485-1493) di Antonello si trova nel Museo di Napoli, parimente sotto il falso nome di Giovanni Bellini (grande sala, N. 16). La forma dell'orecchio così diversa da quella di Giambellino, basterebbe a far riconoscere l'autore. La prospettiva delle linee dell'occhio non è in questo ritratto così esagerata come nei primi ritratti del Siciliano, circostanza questa da spiegare forse il suo presente battesimo.

lui anche i signori Crowe e Cavalcaselle lo restituirono al suo vero autore. A giudicare dall' espressione della bocca, questo veneziano non vuol essere stato un affabile e piacevole marito, bensì un eccellente uomo d' affari. Un altro ritratto, che potrebbe anche essere stato fatto l'anno medesimo, si trova nel palazzo Trivulzio a Milano, e porta, oltre il nome dell' autore, anche l'anno 1476.

Torniamo ora nella terza sala, ove si trova un altro ritratto veneziano, sul quale vorrei richiamar l'attenzione dei miei amici. È il ritratto in profilo d'un giovane, che porta il N. 139. È veramente inconcepibile come si possa attribuire questo ritratto allo stesso pittore, cui fu dato nella seconda sala il ritratto sotto il N. 97, cioè a Giovan Battista Moroni d'Albino. Come poi abbiamo visto che quel ritratto non ha nulla a che fare coll'ottimo bergamasco, così questo quadro della terza sala non appartiene in alcun modo al Moroni, ma evidentemente è opera di Girolamo Savoldo da Brescia, scolaro, a quanto pare, del Romanino, e poi imitatore del vecchio Giambellino e più tardi specialmente di Tiziano. (†) [1] Questo bel ritratto meriterebbe d'esser posto in miglior luce tanto più che i quadri di questo distinto dilettante sono rari. La Galleria degli Uffizi possiede un suo quadretto, la Pinacoteca di Torino due e la Galleria di Brera il suo quadro più importante. [2] Oltre a questo si trova a Roma un altro ritratto del Savoldo. Sta nella prima sala della Galleria Capitolina col nome di Giorgione e rappresenta un'immagine femminile cogli emblemi di Santa Margherita. (†)

Per amore di brevità ommetto di parlare dei quadri più o meno insignificanti che si trovano in questa stanza e voglio chiudere la nostra rivista colla descrizione d'un ritratto che si trova sotto il N. 143 nella quarta sala della Galleria e che già da molto tempo attirò tutta la mia attenzione.

Nel Catalogo questo mirabile ritratto femminile è presentato al pubblico come opera d'ignoto maestro. Il quadro rappresenta una donna ancora giovane di circa ventotto anni. La fronte alquanto depressa, ma intelligente, leggermente s'inarca sopra due occhi neri dallo sguardo passionatamente ardente; i capelli bruni neri sono disposti sulle tempia presso a poco come quelli del cavaliere di Malta della Galleria degli Uffizi; l' abito oscuro ha nelle maniche

[1] Fu battezzato di poi col nome di Savoldo.

[2] Si confronti questo ritratto in profilo della Galleria Borghese col profilo di un angelo che si libra nell'aria, nel quadro di Brera del Savoldo. Altri quadri del Savoldo si trovano nella Galleria civica di Brescia, nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona e in quella di San Giobbe a Venezia.

delle pieghe lunghe e rigide. Sta innanzi al davanzale d'una finestra di pietra, tiene con ambe le mani un pannolino bianco e guarda in lontananza con occhio bramoso e trasognato come se spiasse l'arrivo di qualcuno che aspetta. Il concetto così semplice di questa donna misteriosa tradisce un grande artista; chi può egli essere? Prima che io esaminassi con occhio critico questo quadro parlante, credetti di riconoscervi Dosso Dossi; ma il fondo oscuro, il parapetto di pietra della finestra, la stessa semplicità della rappresentazione mi parvero escludere il pittore ferrarese-veneto. Pensai poi anche al giovane Sebastiano Luciani, ma anche per questo maestro il quadro mi parve troppo profondamente concepito, e la forma della mano troppo quattrocentista. Un giorno però, che innanzi al misterioso quadro io stava rapito a interrogarlo, il mio spirito incontrò quello dell'artista, che da quei tratti femminili guardava fuori, ed ecco in quel reciproco contatto accendersi improvvisamente una scintilla, ed io ad esclamare con gioia: "Sei proprio tu, amico Giorgione" e il quadro a rispondere: "Sì, sono io."

L'occhio dalle ciglia leggermente arcuate, dallo sguardo profondo, soave, misterioso, la fronte breve, dalla linea pura, la bocca fissa, tutto parla pel Giorgione, tutto è modellato come nel cavaliere di Malta a Firenze. Pur troppo alcuni tratti del collo e del petto sono ritoccati, ma nel rimanente la pittura è bene conservata. La vaga donna porta in capo una di quelle cuffiette bruno-gialle, che si veggono non di rado nelle Madonne della prima epoca di Tiziano. Quante volte da allora io mi trovai dinanzi a questo ritratto femminile, altrettante egli aveva qualche cosa da dirmi. Per quel che concerne il concetto, io l'ho per una meraviglia dell'arte. Soltanto a lui, al Giorgione, riesce di fermar sulla tela simili incantevoli ritratti, che tanto ci fanno sentire e pensare.

Con questa nuova opera del Giorgione, che io ho qui il piacere di presentare agli amici dell'arte italiana, chiudasi la nostra rassegna dei quadri della Galleria Borghese.

II.

LA GALLERIA DORIA-PANFILI.

Al lungo pontificato di Paolo V della casa Borghese seguì quello più lungo di Urbano VIII della casa Barberini. Sarebbe quindi naturale il supporre, che come alla Galleria Borghese appartiene il primo posto, non solo pel tempo ma anche per l'importanza, così il secondo posto d'onore nell'ordine delle Gallerie romane fosse occupato da quella della casa Barberini. Ma non è così.

Urbano VIII, coll'occupazione dei castelli dei signori di Montefeltro e della Rovere, fece portare bensì alcune opere d'arte a Roma nel palazzo Barberini, fra altre i nove quadri rappresentanti Apollo ed otto Muse, [1] come pure quella collezione d'uomini illustri dell'antichità, che ornava una volta la gran sala della biblioteca del castello d'Urbino, una metà dei quali si trova nel palazzo Barberini, e l'altra metà nel Louvre; [2] del resto pare che i nepoti di quel principe della Chiesa non si sieno specialmente curati delle belle arti.

[1] Questi nove quadri furono dal Baldi (*Vita e fatti di Federico duca d'Urbino*) attribuiti a Timoteo Viti. Essi, la prima volta che li vidi, stavano in alto, per giunta in una sala oscura, e mi parvero allora lavori del mitico Francesco Bianchi, che io inconsideratamente ho per lungo tempo scambiato col ferrarese Coltellini. " Chi fa falla. „ Dopo la morte del principe Barberini, duca di Castelvecchio, seguìta pochi anni fa, anche questi quadri vennero con altri nella Galleria Corsini a Firenze. Visti ivi in miglior luce, due di essi, l'*Apollo* ed una *Musa*, mi parvero veramente opere di Timoteo (come informa il Vasari), gli altri sei (manca una Musa) provengono, secondo la mia opinione d'adesso, da diversi e deboli pittori della scuola di Giovanni Santi. Un disegno all'acquarello che servì per una di queste Muse si trova, sotto il nome di Botticelli, nella collezione di Windsor (Grosvenor Gallery, N. 17). Se questo disegno è veramente, come sono inclinato a credere, di Giovanni Santi, si dovrebbe trarne la conseguenza che il padre di Raffaello avesse frequentato anche la scuola di Fiorenzo di Lorenzo.

[2] Nella divisione dei beni della famiglia Colonna-Barberini, la metà dei quadri (in numero di quattordici) toccò alla casa Sciarra-Colonna; questi più tardi, dopo essere stati venduti al signor Campana, furono poi con tutta la Galleria Campana acquistati dall'imperatore Na-

Invece della Galleria Barberini prende il secondo posto tra le collezioni di quadri romane quella dei Doria Panfili. Dopo la morte di Urbano VIII (1644) giunse alla sede pontificia sotto il nome d'Innocenzo X il cardinale Giovanni Battista Panfili (29 settembre 1644). La cognata di questo Papa, Donna Olimpia nata Maldachini di Viterbo fu, come si disse, donna amante della pompa ed ambiziosa, la quale avrebbe pertanto difficilmente tollerato che la sua famiglia fosse seconda a qualsiasi altra famiglia romana. Piuttosto che al sentimento dell'arte, anche questa Galleria è a credersi debba dunque la sua origine, tanto alla moda, come al desiderio di sfarzo di quella donna, nota anche per la sua avidità. Alcuni dei più notevoli quadri di questa collezione tuttavia sono del tempo del grande ammiraglio Andrea Doria e furono portati da Genova a Roma. Se la Galleria Doria-Panfili, per numero ed importanza di quadri non si può nemmeno paragonare con quella dei principi Borghese (tanto più ora che vedesi spogliata della parte non sottoposta a vincolo fidecommissario), essa ha però il vantaggio di trovarsi in luogo più centrale e più accessibile di quel che sia la Villa Borghese. Quanto poi alla luce in cui sono esposti, e alla loro razionale disposizione ed ordinamento, si può dire, come della maggior parte delle pubbliche collezioni di quadri d'Italia, ch'essa non ha alcun motivo di vantarsi in confronto delle sue sorelle. In complesso tutte possono dire di sè

poleone III pel Louvre. La metà dei Barberini (15 capi) è tuttora conservata nelle sale del palazzo principesco. In questi sono rappresentati: Omero, Scoto, Cicerone, Petrarca, Mosè, Ippocrate, Salomone, Bartolo, Euclide, Alberto Magno ed altri due, il cui nome non ricordo, non che il ritratto di Federico di Montefeltro, in corazza e mantello ducale seduto in trono. Il vecchio signore dal gran naso aquilino tiene con ambe le mani un grande libro, mentre il suo figliolino Guidobaldo (nato il 24 gennaio 1471, che nel quadro sembra avere quattro anni) con un ginocchio a terra presenta al padre lo scettro ducale. Quest'ultimo quadro più grande mi sembra meglio conservato degli altri, ma dipinto dalla stessa mano degli altri, cioè da Giusto di Gand. Questo Giusto (Josse Sneevoet) dall'anno 1464 al 1476 si era stabilito ad Urbino ed ivi lasciò, oltre la citata tavola coi ritratti degli uomini illustri, una *Cena* molto mediocre, la quale fin dall'anno 1865 trovò il suo posto nella Galleria dell'Accademia di Urbino. Che in alcune di quelle tavole sia da scorgere anche la mano di Girolamo Genga, come sostengono i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 565), non saprei in alcun modo convenirne, prima di tutto perchè in nessuno di quei ventinove dipinti, fui in grado di trovar traccie dei modi del Genga, e poi perchè è a credersi che quelle pitture decorative fossero già compiute nell'anno 1476, in cui nacque il Genga. E poichè qui ebbi a parlare del pittore Giusto di Gand, colgo l'occasione di rettificare un errore, che nel nostro secolo si è con molti altri insinuato nella storia dell'arte. Parecchi moderni scrittori d'arte, e fra altri il noto signor Alfredo Michiels (*Histoire de la peinture flamande*. III, 149) hanno identificato questo Giusto di Gand con quel *Justus de Alemania*, che dipinse una *Annunciazione* sopra un muro del chiostro di Santa Maria di Castello a Genova nell'anno 1451. Quest'ultimo Giusto non è fiammingo, ma uno Svevo di Ravensburg e non ha nulla da fare quindi con Giusto di Gand, che venne per la prima volta in Italia nel 1464.

stesse: Non abbiamo ragione alcuna di reciprocamente invidiarci, subiamo tutte la sorte, che l'ignoranza e l'inqualificabile indifferenza ci hanno assegnato.

Nella grande sala per la quale si entrava e che conduceva alle stanze e ai corridoi del palazzo principesco destinati ai quadri, troviamo, oltre talune insignificanti produzioni dell'arte del XVII secolo, parecchi paesaggi eccellentemente composti, di Gasparo Dughet, chiamato anche Poussin; un grande e piuttosto triviale *Sacrificio di Noè*, di Pietro da Cortona; un *Diluvio Universale,* dello Scarsellino, un paesaggio ricco di figure, di Battista Dossi, fratello di Giovanni, come pure altri quadri decorativi. Se non che l'arte italiana del secolo XVII non può entrare, per questa volta almeno, nel piano dei nostri studii.

Prima però di abbandonare questa sala non posso fare a meno di invitare i miei accompagnatori a fermarsi innanzi al ritratto di Papa Panfili del Velazquez. È uno fra i più celebrati del grande artista spagnuolo, ch'è pure il più originale di tutti i ritrattisti del mondo.[1]

Carlo Justi, l'arguto e schietto storico dell'arte, osserva nella sua dotta ed esemplare monografia: *Diego Velazquez e il suo secolo* (II, 183), che " come in patria il grande pittore sortì il cómpito di dipingere la più bieca testa di ministro, il meno interessante dei tipi di sovrani, a Roma gli toccò la più ripugnante testa di tutti i successori del pescatore. „ E infatti, in questo viso papale non si trova nemmeno un tratto nè di quella fina coltura, nè di quella mondana superiorità che siamo avvezzi a vedere nelle teste della maggior parte dei principi della Chiesa di quel tempo. Il tipo di questo Papa è insignificante, anzi volgare, il suo sguardo è quello d'uno scaltro avvocato. Si è contenti quando si è dimenticato quello sguardo ripulsivo. Eppure Innocenzo X, non ostante il suo carattere chiuso e diffidente (caso difficile a spiegarsi), fu il trastullo della cognata Olimpia. Fra tutti i ritratti di quel secolo, eccettuati alcuni del sommo Rembrandt, nessun altro potrebbe essere vantaggiosamente posto a fronte di questo ritratto di Papa del Velazquez. Come il Gainsborough nel *Blue boy* ci diede un ritratto azzurro, e Paolo Veronese nel ritratto maschile di Palazzo Colonna un ritratto verde, il Velazquez qui ci diede un ritratto rosso. Se dobbiamo incondizionatamente fidarci di alcuni competenti amici dell'arte, noi avremmo a Roma un altro ritratto del grande spagnuolo, cioè il ritratto di sè medesimo, tra i quadri della Galleria Capitolina. Quanto a me sono troppo poco famigliare colla scuola di pittura spagnuola, per permettermi di dare un giudizio in questa ardua contesa, tanto più che il grande conoscitore

[1]) Ora si trova nel *gabinetto* dopo il primo braccio, unitamente ai ritratti di Bartolo e Baldo di Raffaello.

del Velazquez, il professor Carlo Justi, esitò a pronunciarsi con sicurezza. Quel quadro dovrebbe nel caso appartenere alla prima maniera del Velazquez.

Inoltriamoci ora nella galleria. E poichè in questa i veneziani tengono un largo posto, non vorrei lasciar passare questa occasione di trattenermi lungamente intorno alle opere loro, nella buona intenzione di comunicare agli studiosi miei amici il poco che ne posso dire; la qual cosa del resto non mi deve trattenere di parlar con loro anche di opere di altre scuole. Per mettere subito in pratica questo proponimento, parlerò anzitutto di alcuni quadri fiorentini. Fra quelli collocati già nell'ambiente che veniva designato per seconda sala (ora soppressa), tre principalmente ci colpiscono che non sono di autore veneziano ma fiorentino, voglio dire l'eccellente *Annunciazione,* opera della prima epoca di Fra Filippo Lippi, e ai lati di essa i due quadretti del suo scolaro Pesellino. [1]

FRANCESCO PESELLINO.

Francesco Pesello, detto il Pesellino per distinguerlo dallo zio Giuliano Pesello, nacque nel 1422 a Firenze, ove morì nel 1457, a trentacinque anni. Certo gli affreschi del Masaccio nel Carmine devono aver fatto sopra di lui, come sopra la maggior parte dei Fiorentini del buon tempo, una grande e duratura impressione, ed ognuno può convincersene quando ponga mente tanto alla semplicità della rappresentazione, quanto a certe singole figure dei quadri del Pesellino. Quale suo vero maestro, giusta il Vasari, dev'essere considerato Fra Filippo. Ma ciò non esclude che il Pesellino abbia potuto ricevere i primi fondamenti dell'arte da suo zio Giuliano. E infatti si scorge, mi pare, nella tavola oblunga del Pesellino in casa Buonarotti a Firenze, la più antica delle opere sue ch'io conosca, [2] modi e maniere che non sono affatto di Fra Filippo. A torto il Vasari attribuisce quel quadro a Giuliano stesso, ma potrebbe darsi che il Pesellino lo avesse eseguito sotto la direzione dello zio. Di Giuliano Pesello, per quel ch'io so, non giunse sino a noi alcuna opera

[1] Si avverta, che questi ultimi tre quadri, non che buon numero di altri, fra i quali ben parecchi di notevole pregio artistico, non fanno parte altrimenti della Pinacoteca esposta al pubblico, da che furono successivamente dal proprietario ritirati ne' suoi appartamenti privati, non essendo del novero di quelli soggetti al vincolo fidecommissario, ma di sua libera proprietà. *(N. d. T.)*

[2] Questo quadro ch'era prima nella cappella Cavalcanti a Santa Croce, rappresenta i miracoli di San Nicola da Bari.

degna di fede. [1] Ma da poi che il Vasari c'informa d'una *Adorazione di Magi* dipinta da Giuliano, il buon Padre Lanzi credette di avere scoperto questo quadro in una tavola della Galleria degli Uffizi che rappresenta lo stesso soggetto, e i signori Crowe e Cavalcaselle non esitarono un momento a convenire col Lanzi e a presentare quel quadro quale opera di Giuliano. [2]

Esaminiamo ora più attentamente i due quadretti di questo maestro fiorentino sinora non abbastanza valutato, per quanto apparisca artista pieno d'ingegno. I due quadri, già sotto i NN. 29 e 39, rappresentano Papa Silvestro innanzi all'Imperatore Massimiliano e Papa Leone IV nell'atto di incatenare un drago per renderlo innocuo. Entrambe le tavole conservano il nome del loro vero autore e appartengono, mi pare, alla più tarda epoca del maestro.

In vicinanza immediata di questi due fiorentini stavano altri due quadretti, nel catalogo stranamente attribuiti al grande veronese Vittor Pisano, detto il Pisanello. Uno di essi rappresenta la *Nascita,* l'altro lo *Sposalizio di Maria.* Se non m'inganno, son entrambi prodotti della scuola di Siena e potrebbero essere forse di Bartolo di maestro Fredi. Mi riuscì sempre inesplicabile come il fino occhio da conoscitore del defunto O. Mündler abbia potuto credere di vedere in questi due deboli quadri, non solo le maniere e i modi del Pisanello, ma anche il suo tono di colore. (Vedi l. c., pag. 6).

Ma torniamo al Pesellino. Le sue opere sono rarissime. In onta alle mie lunghe ricerche, non mi è riuscito di trovare, oltre i due quadri sopra citati, più d'una dozzina circa di opere che si abbia il diritto di attribuirgli con sicurezza. Voglio qui citarle.

Per la più antica di queste opere del Pesellino io considero, come ho già detto, la tavola lunga in casa Buonarroti.

[1] Una tavola da cassone che dal Palazzo Rucellai venne nella collezione di Giovanni Morelli e che rappresenta la resa d'una fortezza ad un capitano fiorentino, potrebbe forse essere di Giuliano Pesello. In quella pittura il fondo architettonico e a paesaggio ricorda molto i modi e le maniere del Pesellino, mentre i tipi giovanili molto ingenui dei guerrieri fanno pensare più a Fra Angelico, e le forme dei cavalli richiamano alla memoria i cavalli di Paolo Uccello.

[2] La nuova Direzione della Galleria, meglio consigliata della precedente, ha restituito quel quadro, per proposta mia, al suo vero autore, cioè a Cosimo Rosselli. Il signor direttor W. Bode continua ciò non ostante a dar ragione anche su questo punto ai suoi fidi Crowe e Cavalcaselle e torto a me, ed io non istarò a fargliene rimprovero. Quanto alla *nuova pittura a vernice* tuttavia, che il dotto berlinese scorge anche in questo dipinto, e alla quale egli sembra dare una grande importanza, essa molto probabilmente — come la *pittura ad olio* nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio che il signor Bode vorrebbe attribuire a Lionardo da Vinci — avrebbe a provenire, non da maestro alcuno, ma dal ristoratore, il quale colla sua vernice e col suo olio ha posteriormente guastato entrambi i quadri.

Parimente della sua prima epoca, e già tutta nella maniera del maestro Fra Filippo Lippi, mi pare essere la piccola tavola, citata dal Vasari, della collezione Morelli a Milano: "fece ai fanciulli della compagnia di San Giorgio un San Girolamo e un San Francesco" (Vasari, IV, 183). Nel mezzo d'una caverna scavata in una rupe sta inginocchiato San Girolamo innanzi ad un teschio, tenendo nella destra una pietra e nella sinistra un crocifisso. La parte superiore del corpo è ignuda, l'inferiore coperta dal manto rosso da cardinale. Più basso siede un altro monaco nel grigio abito dell'ordine in atto di scherzare con un leone, accanto al quale sta accovacciata una leonessa collo sguardo rivolto a San Girolamo. Dietro la rupe si vede sopravanzare il tetto rosso del chiostro. Tutto in questo quadro è ancora giovanile e ingenuo, tanto nella rappresentazione quanto nell'esecuzione; la testa del San Girolamo è tolta dal suo maestro Fra Filippo.

Nella stessa collezione Morelli si trova un'altra tavola del Pesellino, in cui è rappresentato un Fiorentino della cosidetta "borghesia grassa", cioè un patrizio, il quale, accusato dai democratici, è condotto innanzi ad un giudice sedente in trono. Anche questo quadro, segnalato per vivacità di rappresentazione e acutezza caratteristica, porta l'impronta del maestro Fra Filippo.

In un'epoca del Pesellino non di molto posteriore dovrebbero essere poste anche le tre tavolette del palazzo Alessandri a Firenze. Una rappresenta *Simon Mago*, l'altra la *Conversione di San Paolo*, la terza *San Zenobio* che risuscita il figlio d'una vedova.

Di due ottime tavole lunghe, le quali, una volta essendo unite, formavano la predella d'un grande quadro di Fra Filippo, la prima si trova ancora in possesso dell'Accademia fiorentina, l'altra fu portata via in Francia ed è ora esposta nel Louvre sotto il N. 287. Nella prima di queste tavole sono rappresentati il *Presepio*, un *Miracolo di Sant'Antonio* e il *Martirio dei SS. Cosma e Damiano;* nella seconda gli stessi *SS. Cosma e Damiano, i quali assistono come medici un malato* e finalmente *San Francesco colle stimmate.* [1]

Tra i lavori dell'epoca posteriore del nostro autore io conterei anche una tavola di maggiori dimensioni sulla quale è rappresentato, secondo la nota novella del Boccaccio, il *Matrimonio di Griselda col marchese di Saluzzo.* Questo prezioso quadro dal Palazzo Gherardi a Firenze venne nella collezione del signor Giovanni Morelli. È questa una delle più caratteristiche ed anche

[1] Lo stesso padre Lanzi ebbe ad osservare con ragione, a proposito di questa predella, che l'istorico (cioè il Vasari), la chiamò *maravigliosissima e forse non la lodò per quel secolo oltre il dovere* (I, 103).

più attraenti rappresentazioni che possediamo dello spirituale, fino e sempre amabile narratore, il Pesellino. In quest'opera il maestro è tutto lui, essendovi già scarse le traccie di reminiscenze del suo maestro Fra Filippo, scarse cioè quanto nelle due altre tavole, pure sommamente fine, rappresentanti la *Vittoria* e il *Trionfo di Davide*, nella collezione della famiglia Torrigiani a Firenze.

Un Tribunale, del *Pesellino* (Galleria Morelli in Bergamo).

Le due ultime tavole vi sono veramente attribuite a Benozzo Gozzoli, laddove dovrebbero, come ritengo, ad ogni conoscitore della scuola fiorentina rivelarsi subito come opere del nostro Pesellino. [1]

Oltre le tredici opere del Pesellino sopra enumerate, si trova nella National

[1] Il signor direttore Bode (II, 575) sta innanzi a questi due quadri come Ercole al bivio e non sa se deve toglierli o lasciarli al Pesellino. (Id. nella 6ª ediz., pag. 566).

Gallery a Londra una grande tavola, che ivi si crede di poter attribuire al nostro maestro con vie maggiore ragione in quanto fu già citata dal Vasari come opera del Pesellino (IV, 182). Vi è rappresentata la *Trinità* coi Santi Giacomo e Zenone. Il quadro era prima in una chiesa di Pistoia. Confesso però che mi è impossibile riconoscere in quella pittura lo spirito e ancora meno la maniera e i modi di Francesco Pesello, ed io stimo che debba essere piuttosto lavoro di Pietro di Lorenzo Pratese, aiuto del Pesellino. Inoltre, per quanto io so, Francesco Pesello non si provò mai nella rappresentazione di grandi figure.[1]

Di questo maestro singolare e affatto fiorentino si possono trovare ancora altri quadri nelle collezioni private d'Europa; ma siccome non li ho visti, non sono in grado di darne informazione.

Considerando ora che i novizii nella scienza dell'arte italiana corrono non di rado il pericolo di scambiare le opere del Pesellino con quelle del suo maestro Fra Filippo o meglio con quelle del suo coetaneo Benozzo Gozzoli, come accadde ai signori Crowe e Cavalcaselle (III, 107), mi permetto di citare qui brevemente alcuni tratti ben caratteristici pel nostro autore.

Le figure del Pesellino sono sempre sottili e svelte e d'una grande leggiadrìa, in confronto delle figure piene, e non di rado tozze del suo maestro Fra Filippo, col quale lo si scambia alle volte.

Il Pesellino ha una speciale predilezione pei colori grigio, azzurro e violetto.

La forma della mano somiglia alla forma massiccia della mano di Fra Filippo, come pure il tipo di alcune figure nei quadri della sua prima epoca.

L'orecchio ha nel Pesellino una forma ancora rotonda ma però più allungata che in Fra Filippo, e caratteristici sono i contorni dell'orlo esterno o della cosidetta elice dell'orecchio, segnata fortemente con colore bruno-oscuro.

Degne di nota sono pure le due pieghe rotonde specialmente sopra la piegatura del braccio.

Il suolo è di solito nei suoi quadri color mattone, le colonne degli edificii verdastre, i tetti delle case di color rosso-carico. Come dunque abbiamo visto, le opere note e giunte sino a noi di questo maestro sommamente grazioso, si trovano quasi tutte in Italia, cioè: due a Roma, sette a Firenze, tre nella collezione Morelli a Milano, una nel Louvre, ed una della bottega del Pesellino nella National Gallery a Londra.

[1] È vero che nella Galleria degli Uffizi, sotto il N. 25, è esposta un'*Annunciazione*, che prima portava il nome di Giuliano Pesello, recentemente sostituito da quello del nipote Pesellino. Ma quella pittura appartiene indubbiamente ad Alessio Baldovinetti, come anche il signor direttore Bode ammette.

I VENETI.

Dopo questa digressione veniamo, conformemente al proposito nostro, all'esame delle opere delle scuole pittoriche veneziane esposte tanto in queste come in altre gallerie di Roma. Qui non sono riunite come nella galleria Borghese, ma disperse nelle diverse sale e corridoi che in questo palazzo principesco sono assegnate alla collezione di quadri. Cerchiamole dunque con pazienza ed amore e cominciamo la nostra rassegna colle opere dei vecchi maestri, il cui nome troviamo citato nel catalogo, cioè con quelle di Giovanni Bellini e Andrea Mantegna.

Giovanni Bellini.

Nessuna galleria d'Europa che si rispetti potrebbe oggidì fare a meno del nome di Giambellino nel catalogo, eppure dalla seconda metà del secolo XVI, sino circa alla metà del nostro, non si pensava quasi più a lui quando si parlava dei pittori veneziani, ma solo ai suoi grandi scolari e successori: al Giorgione, a Tiziano prima di tutto, a Sebastiano del Piombo, al Palma vecchio, a Paris Bordone, al Tintoretto, a Paolo Veronese. Inoltre Giambellino negli ultimi tre decennii della sua vita era tanto ricercato per l'esecuzione di grandi opere, sia pel Senato, sia per la chiesa della sua città nativa, che la stessa marchesa di Mantova Isabella Gonzaga, non ostante le sue preghiere e sollecitazioni dirette ed indirette, dovette aspettare molti anni prima di ricevere da lui il quadro promesso.[1] Da questa circostanza dipende se allora le opere di lui fuori dalla sua Venezia erano anche in Italia una grande novità. Poichè, se si eccettui una *Pietà,* dipinta per Sigismondo Malatesta di Rimini, la grande tavola d'altare pei Francescani di Pesaro, il *Baccanale* pel duca di Ferrara, il quadro d'altare per la chiesa di Santa Corona a Vicenza, ed una vaga Madonna per un convento di monache ad Alzano presso Bergamo,[2] non saprei indicare un'altra opera che il pittore veneziano abbia eseguito per commissione forestiera.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio d'artisti*, II, 71-82. Le lettere sono degli anni 1505 e 1506.

[2] Il bel quadro della *Pietà* è presentemente nel Municipio di Rimini, la tavola d'altare di Pesaro si trova in una chiesa della città, il Baccanale dev'essere in possesso del duca di Northumberland, la tavola d'altare di Santa Corona è ancora a suo posto, la Madonna d'Alzano citata

Fuori di Venezia si trovano presentemente in Italia le opere seguenti di Giambellino:

Nella galleria degli Uffizi la *Sacra allegoria* sotto il N. 631. Questo mirabile quadretto pieno di spiritualità e di grazia venne a Firenze col suo nome giusto; più tardi fu battezzato per Giorgione e ricevette recentemente con grande meraviglia di tutti i conoscitori dei maestri veneziani, intendo i conoscitori più fini, il nome di Marco Basaiti. (Anche il direttore W. Bode, II, 641, lo prese per opera del Basaiti)[1]. In realtà basterebbero la forma dell'orecchio e la mano troppo grande, così caratteristica di Giambellino, a tradire l'autore. Il tipo della Madonna, il suo atteggiamento come pure il paesaggio a rupi ricordano in questo quadro l'*Adorazione dei Magi* di suo fratello Gentile nella collezione di sir Henry Layard a Venezia.

La piccola *Testa d'apostolo*, N. 177, della galleria degli Uffizi è d'uno scolaro, come il cosidetto auto-ritratto di Giambellino, N. 354, col cartellino falsificato; la *Pietà*, N. 581, nella stessa galleria soltanto abbozzata, è tanto sfigurata dal ristauro che, ha quasi perduto ogni valore nelle sue condizioni attuali per ogni fino amico dell'arte.

La pinacoteca di Torino possiede una Madonna del nostro pittore, invero affatto ridipinta e rovinata, ma autentica, N. 779. L'altra in quel catalogo parimente attribuita a Giambellino è una copia (N. 105 B.).

A Milano nella galleria di Brera si trovano tre opere di tre differenti epoche di Giambellino. La più antica, del 1464-67 circa, è la *Pietà* N. 284. Il dolore d'una madre per la perdita d'un figlio non ha mai avuto in nessun'altra opera d'arte un'espressione tanto profonda e tanto tragica quanto in questo quadro. La Madonna dipinta per una chiesa greca, N. 261 deve esser stata fatta una decina d'anni dopo. Non conosco nessun'altra Madonna che mi abbia fatta una così profonda impressione. La dolce malinconia che spira sì dal viso del bambino Gesù, che dall'occhio della madre divina, è veramente sublime. Una terza Madonna porta il millesimo 1510 e il N. 297. È pittura che ha notevolmente sofferto. Oltre i tre quadri della galleria di Brera, il signor Frizzoni possiede a Milano un'interessantissima Madonna della prima epoca di

dal Ridolfi si trova adesso nella collezione Morelli a Milano. È questa una delle pitture meglio conservate del maestro (del 1496-98), e fu due volte copiata da Giovan Battista Moroni.

Di queste copie una si trova in possesso della famiglia dei conti Agliardi a Bergamo, l'altra orna l'altare d'una chiesa della Valle del Serio in vicinanza d'Albino.

[1] Si noti che ora tanto la Direzione delle regie Gallerie quanto il dottor Bode nella sua 6ª ediz. pag. 626 hanno reso giustizia al giudizio del Morelli. *(N. d. T.)*

Giovanni Bellini, che ricorda Alvise Vivarini; e Giovanni Morelli, oltre la citata Madonna col Bambino, ha una seconda Madonna del maestro, del 1475–78 circa.

Nella galleria civica di Bergamo si vede (Divisione Lochis) un quadretto autentico ma molto restaurato, della Madonna, parimenti della prima epoca di Giambellino, N. 47, e in quel Duomo un'altra Madonna degli ultimi anni del maestro, intorno al 1512.

A Brescia, per quanto io sappia, non v'è da vedere alcun' opera del Bellini. La *Deposizione dalla croce* attribuitagli nella chiesa di S. Giovanni evangelista appartiene probabilmente a V. Civerchio di Crema, scolaro del Foppa. (†) Si trova invece, tra i disegni esposti nel palazzo Tosi, uno schizzo a penna per una *Pietà*, di mano del Giambellino, quivi erroneamente attribuito al Mantegna. (†)

A Verona, nella pinacoteca civica (divisione Bernasconi, N. 77) c'è una Madonna molto guasta ma genuina e deliziosamente concepita, di Giambellino (intorno al 1477), ivi insensatamente aggiudicata alla scuola fiorentina. (†)

Vicenza, nella chiesa di Santa Corona, possiede ancora il gran quadro d'altare del maestro, dell'anno 1510.

A Padova, Ferrara, Bologna, Treviso, come nel Friuli, non mi fu dato trovare alcun'opera autentica di Giambellino.

All'incontro la galleria municipale di Rovigo possiede una Madonna del nostro maestro sotto il N. 109, autentica, ma affatto sfigurata.

Le molte opere, grandi e piccole, che Venezia ha ancor la fortuna di conservare, sono pur troppo la maggior parte così vergognosamente conciate dai cosidetti ristauratori, che il piacere di vederle è molto diminuito. Vediamo di enumerarle.

Della prima epoca del maestro il Museo Correr, così dissennatamente ordinato, possiede alcune opere preziose: 1.° una *Pietà* (Sala IX N. 27) dal direttor Bode, III, 771 (id. VI, 764), tuttavia attribuita a Pier Maria Pennacchi, e per mia convinzione opera di Giambellino autentica e profondamente sentita; (†) 2.° un piccolo quadro col *Crocifisso* pianto dalla madre divina e dal fedele S. Giovanni (Sala IX, N. 46) nella maniera ancora del padre Giacomo; (†) 3.° la *Trasfigurazione* (Sala VIII, N. 23).

La galleria dell'Accademia possiede dal suo canto una Madonna parimenti della prima epoca del maestro, N. 2, sala Palladiana (VI). Nella stessa galleria troviamo inoltre alcune interessanti opere di diverse epoche successive di Giambellino, come la grande tavola d'altare (N. 10, sala dell'Assunta) del penul-

La Pietà, di *Giovanni Bellini* (Museo Correr in Venezia).

timo decennio del secolo XV; poi due Madonne nella sala Contarini (II) sotto i numeri 17 e 24; nella sala III i cinque quadretti allegorici (N. 47, 51). La Madonna della Sala delle riunioni (N. 19) dovrebbe appartenere all'ultimo decennio del secolo XV, come le altre due Madonne, N. 44 e 33 (sala Palladiana, VI).

Opera eminente del nostro maestro dell'anno 1488 è anche quella che si vede nella sagrestia di Santa Maria dei Frari; un'altra Madonna della prima epoca

MADONNA CON SANTI E IL DOGE AGOSTINO BARBARIGO, di *Giovanni Bellini* (San Pietro Martire a Murano).

di Giambellino si trova nella chiesa di Santa Maria dell'Orto, con un cartellino sfigurato dal ristauratore; un grande e famoso quadro d'altare dell'anno 1505

nella chiesa di S. Zaccaria; a S. Francesco della Vigna vi è un quadro in largo colla Madonna, il Bambino e quattro Santi (dell'anno 1507); il devoto vi fu probabilmente posto solo nel secolo XVII?

A San Giovanni Grisostomo finalmente si trova una delle ultime opere del maestro dell'anno 1513; il Bellini dipinse il grandioso quadro nel suo ottantacinquesimo anno!

Infine, mi rimane da ricordare un altro grande quadro d'altare dell'anno 1488, che Giambellino dipinse per la chiesa di S. Pietro martire a Murano, per commissione dal doge Agostino Barbarigo.

Che in Venezia si annoverino altre pretese opere del Bellini, è comprensibile, ma io credo di non aver ommesso nel mio precedente elenco alcun quadro autentico, secondo la mia opinione.

Sulla Madonna di Giovanni Bellini nella galleria Borghese mi sono già pronunciato nella descrizione dei quadri di quella galleria. Anche nella galleria Capitolina si vogliono del grande maestro parecchie pitture, nientemeno che cinque. Quanto alle due figure di Santi (N. 79 e 87), esse appartengono, come abbiamo visto, al Garofolo; il grazioso ritratto di fanciulla è, se non m'inganno, lavoro di amico Aspertini, scolaro di Ercole Roberti di Ferrara, e gli altri due ritratti (N. 129 e 132) non mi paiono nemmen essi della mano maestra di Giambellino. A simile risultato ci conduce pure la contemplazione dei due quadri attribuiti a Giovanni Bellini in questa galleria Doria. Uno di essi sta nel terzo braccio sotto il N. 326 ed ha per soggetto la *Presentazione al tempio* o per meglio dire la *Circoncisione*. Ora viene aggiudicato a Francesco Bissolo e non è che una delle innumerevoli copie di questa composizione di poco piacevole argomento, che si trovano tanto in Italia quanto fuori. Il quadro originale di Giambellino dev'essere in Inghilterra. [1]

NICOLÒ RONDINELLI.

Per vedere l'altro preteso quadro del Bellini dobbiamo recarci nel Braccio IV della galleria, ove sta sotto il N. 374. Il quadro ha certamente un'aria bellinesca, quantunque un amico dell'arte anche solo superficialmente famigliare colle scuole pittoriche veneziane non potrebbe pensare al grande Giovanni, se non vi fosse al basso della tavola il seducente documento scritto, cioè il

[1] Una di queste copie segnata col nome di Marco Belli è nella collezione municipale di Rovigo.

cartellino: JOANNES BELLINUS. Vi è rappresentata la Vergine adorante il bambino Gesù che le giace in grembo, presente il piccolo San Giovanni. Si confronti ora questa Madonna coi due quadri di Nicolò Rondinelli, scolaro ed aiuto di Giambellino, posti in vicinanza del suddetto e si verrà facilmente nella convinzione che queste tre pitture provengono da un solo pittore. Una delle due Madonne (N. 375) ha inoltre il cartellino: NICOLAUS RONDINELO. Tanto questa quanto quella del N. 376 sono del resto così rovinate, che vi si può appena riconoscere il pittore. La mano in tutti questi quadri ha tuttavia una forma molto bellinesca, i sopracigli sono, secondo l'uso del Rondinelli, folti e neri, il largo bordo aureo all'abito rosso della Madonna, come le pieghe rigide perpendicolari del petto dell'abito stesso sono pure distintivi di questa tarda sua maniera. Come abbiamo trovato in questa galleria Doria una pittura del Rondinello colla falsa scrittura di Giambellino, così potrei citare altri quadri i quali eseguiti da scolari ed imitatori, hanno la firma del loro grande maestro. Così si trova nella galleria del Louvre, sotto il N. 61, un' altra Madonna del Rondinelli coi Santi Pietro e Sebastiano, che ha una firma falsificata di Giovanni Bellini; anche il preteso autoritratto degli Uffizi, N. 354, è falsamente segnato; l'altro ritratto d'uomo nelle Gallerie Capitoline, e così pure la Madonna della Galleria Civica di Padova (N. 1273) sono nella stessa condizione. Francesco Bissolo, altro scolaro e imitatore del Bellini, munì egualmente talune delle sue Madonne di firme falsificate del suo maestro. Nei suoi proprii cartellini però il nome di Giambellino non è segnato in lettere romane, come in quelli del Rondinelli, ma in corsivo: *Joannes Bellinus*, come per esempio nel quadretto della Madonna della Galleria Borghese, nel quadro dell'anno 1515 colla donna nuda che si ravvia i capelli, N. 60, della Galleria del Belvedere a Vienna, ed in altri.

Noi dobbiamo quindi ammettere che tali falsificazioni ebbero luogo subito dopo la morte del Bellini, e furono fatte coll'intenzione di vendere più facilmente e a più caro prezzo la propria merce. In proposito si potrebbero rammentare le copie di Marcantonio colla firma del Durero. Certi eruditi settentrionali, fondandosi sull'ostinata resistenza che tali scritte falsificate oppongono ai reagenti, vorrebbero far credere a sè e agli altri ch'esse sieno state poste dal maestro stesso sui quadri degli scolari e degli aiuti! Chi desidera d'ingannare sè stesso, se ne compiaccia a sua possa. Che sarebbe la vita senza illusioni? D'altronde non ridonda danno alcuno dall' essere simili soperchierie prese per moneta corrente dai dilettanti, ai quali un' opera d'arte falsificata reca lo stesso godimento d'un' opera autentica. In caso contrario i frodatori,

i quali vogliono vivere anch'essi, troverebbero sempre chiuse al loro mestiere le porte grandi e le piccole.

Un quadretto della Madonna di Nicolò Rondinelli affatto simile a quello della Galleria Doria, N. 374, è posseduto dal senatore Giovanni Baracco a Roma; un altro dell'epoca stessa del maestro passò dalla casa Buri di Verona nella collezione del defunto principe Giovanelli a Venezia. Altre opere di quest'epoca successiva del Rondinelli si trovano a Ravenna, sia in case private, sia in chiese, come per esempio, il grande quadro d'altare nella chiesa di Santa Croce e il *San Sebastiano* nel Duomo di Forlì. La Galleria di Brera possiede invece un'opera assai buona della prima epoca del nostro maestro, N. 177. Vi si vede *San Giovanni che appare in un tempio a Galla Placidia innanzi a lui inginocchiata.* Oltre a questo la stessa pinacoteca porge, nel parer mio, una seconda tavola d'altare del Rondinelli, che porta il N. 176 e rappresenta la *Madonna in trono col Bambino fra i santi Nicola, Agostino, Pietro e Bartolomeo e tre angeli musicanti.* Il catalogo attribuiva già il quadro a Baldassare Carrari da Forlì;[1] il defunto Mündler (loc. cit., pag. 9) lo aveva invece dato al parmense Cristoforo Caselli.

Nè il giorno della nascita, nè quella della morte del Rondinelli sono noti. Egli appartiene a quella schiera d'artisti i quali, come Cima da Conegliano, Cristoforo Caselli, Jacopo da Montagnana, Lattanzio da Rimini, Pier Maria Pennacchi, Francesco Bissolo ed altri, lavorarono nella bottega di Giambellino nei due ultimi decennii del secolo XV. Dalla scuola del Rondinelli uscirono poi i fratelli Francesco e Bernardino da Cotignola, Girolamo Marchesi pure di Cotignola, come anche il ravennate Luca Longhi. Che il Rondinelli, come crede il direttore W. Bode (II, 643, e VI 633), abbia subito l'influenza di Marco Palmezzano, scolaro ed aiuto di Melozzo da Forlì, non mi pare cosa rispondente al vero. Io invece ritengo che sia più verosimile il contrario e che il Palmezzano, come il più debole, possa aver preso piuttosto qualche cosa dal Rondinelli.

Ad eccezione d'una Madonna affatto sfigurata dai ritocchi, presso il principe Torlonia,[2] non ho veduto a Roma una sola opera di Giovanni Bellini. All'incontro il Museo di Napoli possiede nella *Trasfigurazione di Cristo* un

[1] Già il padre Lanzi dà questo quadro a Baldassare Carrari (IV, 35) ma mi compiaccio di andar d'accordo nel giudizio di questa pittura coi signori Crowe e Cavalcaselle, i quali prima di me l'hanno rivendicata a N. Rondinelli.

[2] Il Bambino nudo sta sopra un parapetto innanzi alla Madonna, gli apostoli Pietro e Paolo ai lati, segnato:

JOANNES BELLINVS

prezioso quadro della prima epoca del maestro, quadro che venne a Napoli coll'eredità di Parma.

Il Vasari fu dai suoi informatori veneziani non solo incompletamente, ma

La Trasfigurazione di *Giovanni Bellini* (Museo di Napoli).

inesattamente informato sulle famiglie dei pittori Bellini. Così, per esempio egli conta tra le opere del primo tempo del padre Giacomo Bellini il ritratto di *Caterina Cornaro* regina di Cipro e il *Miracolo della Santa Croce*, mentre

quei quadri appartengono all'epoca tarda del figliuolo Gentile. [1] Lo storico aretino inoltre attribuisce le opere di Gentile da Fabriano e del Pisanello nel palazzo ducale (incendiato nel 1577) ai fratelli Bellini, mentre questi ultimi con Alvise Vivarini erano stati solamente incaricati nel 1474 di ristaurarli.

Il Vasari inoltre a proposito della richiesta del Sultano di avere un buon pittore da Venezia, vi fa andare Gentile Bellini invece di Giovanni Bellini, " per essere Giovanni in età che male poteva sopportare i disagi „ del viaggio a Costantinopoli. Ora era Gentile di alcuni anni più vecchio di Giovanni, il quale poi nel 1479 quando quel viaggio ebbe luogo, aveva appena superato la cinquantina. È questa, mi pare, una chiara prova che nel mezzo del secolo XVI la memoria della famiglia Bellini anche presso i Veneziani era già per ispegnersi.

In complesso Giambellino è ai miei occhi il più grande artista del secolo XV dell'alta Italia. Vittor Pisano fu invero pel suo tempo, cioè nella prima metà di quel secolo uno spirito iniziatore, superiore ai contemporanei, come Giambellino lo fu nella seconda metà; in proposito si consideri il suo mirabile affresco a Sant'Anastasia a Verona rappresentante *San Giorgio vittorioso del drago;* si ponga mente inoltre ai suoi interessantissimi disegni a penna fra i molti altri della scuola veronese che si trovano nel Libro Vallardi del Louvre; senza parlare delle sue magnifiche medaglie.

Andrea Mantegna è certamente più energico, più imponente, più erudito di Giambellino, e ci mette sotto gli occhi il momento dell'azione con maggiore evidenza e realistica verità. Ma mentre tanto il Pisanello quanto il Mantegna presentano una certa uniformità nel concetto e nella rappresentazione, Giovanni Bellini spiega invece una grande versatilità come artista. Giovanni, come il suo più vecchio fratello Gentile, devono anzitutto la loro educazione artistica al loro padre Giacomo, il valore artistico del quale ci si manifesta tutto quanto nel libro di disegni testè acquistato dalla direzione della Galleria del Louvre. In quei svariati disegni Giacomo Bellini si rivela uno dei più considerevoli artisti veneziani della prima metà del secolo XV. [2]

[1] Il ritratto di Caterina Cornaro già in età matura si trova nella Galleria Esterhazy a Budapest; i quadri col miracolo della Santa Croce dell'ultimo decennio del secolo XV, sono nell'Accademia di Venezia.

[2] I suoi affreschi (e Giacomo Bellini deve averne eseguiti parecchi) sono, per quanto mi è noto, tutti rovinati, o piuttosto coperti dall'intonaco. Delle sue tavole, posso citare soltanto il *Cristo in croce* della Pinacoteca di Verona, la *Madonna*, peggio ancora ristaurata, dell'Accademia di Venezia, e finalmente la *Madonna* parimente ristaurata della Galleria Tadini a Lovere in provincia di Bergamo. Quadri che ricordano molto la sua maniera sono a mio parere l'*Annunciazione*, attribuita al Beato Angelico nella chiesa di Sant'Alessandro di Brescia, e la Madonna

Dal suo ventesimo anno, cioè dal 1450 circa, sino alle sue ultime opere a noi note del 1513 e 1514 (San Giovanni Grisostomo a Venezia e il *Baccanale* del duca di Northumberland), Giambellino è in un progresso continuo, in una evoluzione che non si arresta mai, così che il Dürer aveva tutta la ragione quando nell'anno 1503 lo dichiarava il miglior pittore di Venezia.

Giambellino è grandioso e serio, delicato e amabile, ingenuo e semplice, a seconda di quanto lo richiede il luogo e il soggetto. Le sue donne e i suoi fanciulli, i suoi vecchi e i suoi giovani non sono mai gli stessi ed hanno solo raramente gli stessi tipi e la stessa espressione. Talvolta egli è persino fantastico come il suo eminente scolaro Giorgione; ce lo attesta fra altro il suo delizioso quadro allegorico negli Uffizi, dianzi menzionato.

Ciò sia detto tuttavia senza voler per questo fare il più piccolo strappo al merito dell'eccelso Mantegna, perchè io non appartengo a quei critici che cercano ed esigono in un sol uomo straordinario tutte quante le qualità riunite. Io credo anzi che certi doni di spirito e di animo per sè stessi ne escludano altri, e che nè il Mantegna quindi, nè Michelangelo avrebbero raggiunto tanta altezza nel loro genere, se fossero stati assistiti dalle Grazie sin dalla culla. Per rendere più intelligibile il mio pensiero vorrei dire che se Bismarck possedesse tutte le qualità che taluni dei suoi avversarii stimano mancargli, difficilmente l'unità germanica sarebbe un fatto compiuto.

Tra le più antiche opere ch'io conosca del nostro maestro, io conto l'interessantissimo quadretto della National Gallery, con Cristo in piedi che tiene col braccio sinistro la croce, mentre a destra un angelo inginocchiato raccoglie in una tazza il sangue che sgorga dalla ferita del costato; il fondo forma un paesaggio ricco di colline con numerosi edificii e con una catena di piccole montagne illuminate alla maniera di Gentile da Fabriano. Subito dopo questo quadro dovrebbe aver dipinto la *Crocifissione* con la Madonna e San Giovanni nel Museo Correr.

Nei tempi in cui l'arte si sforzava specialmente di rappresentare il carattere, Giambellino è, dopo il Mantegna, il più grande disegnatore di carattere nell'alta Italia; più tardi, quando fu cómpito principale dell'arte la rappresen-

N. 150 nella Galleria civica di Bergamo (divisione Lochis) ivi data per opera di Gentile da Fabriano. (†) (Vedi sulle altre opere di Giacomo Bellini le comunicazioni del prof. Molmenti nell'*Archivio storico veneto*, 1888.)

Rispetto alla Madonna di Jacopo Bellini dell'Accademia di Venezia vuolsi osservare ch'essa si presenta ora liberata dal cattivo ristauro e bene ripristinata mercè le provvide cure del prof. Luigi Cavenaghi. *(N. d. T.)*

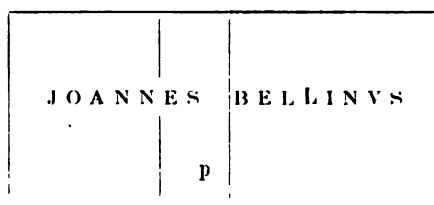
tazione delle emozioni umane, non è secondo a nessuno nel sentimento dell'amor materno, della pietà, della ingenua serenità dei bambini, non che nella religiosa compunzione delle sante donne, e nella celestiale serietà degli uomini. Drammatico per verità non lo è mai; i suoi santi tuttavia sono tutti pieni di vita, d'energia e di dignità. [1]

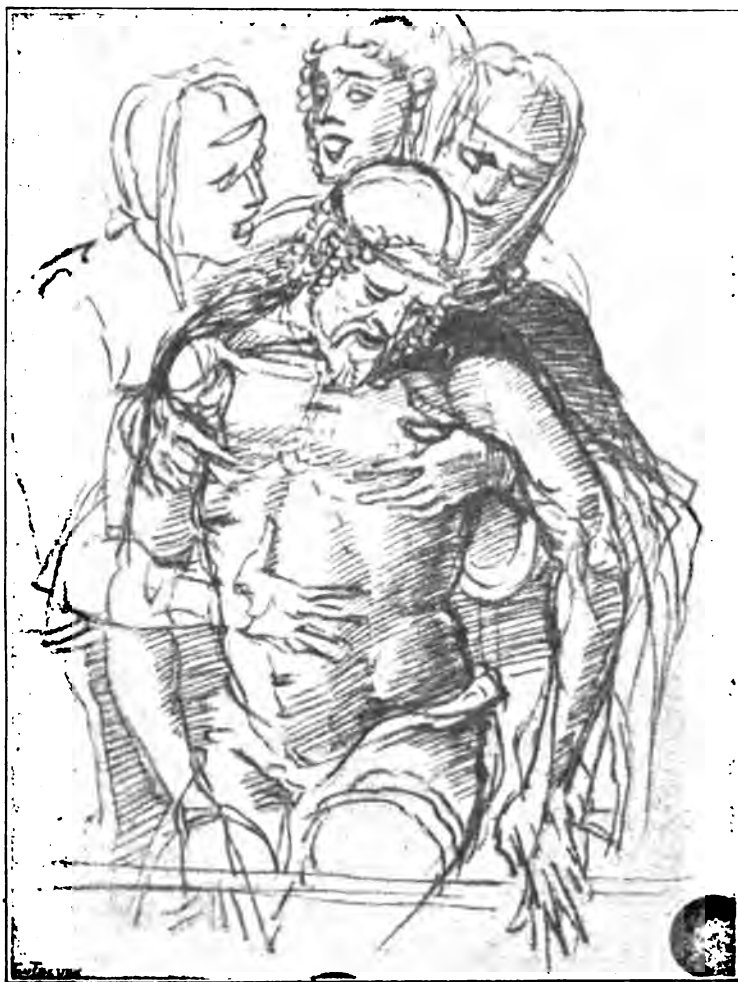
Mentre dunque per un verso parecchi quadri dei suoi scolari ed imitatori sono attribuiti al maestro stesso, per un altro, anche al dì d'oggi, molte delle sue opere giovanili sono attribuite, persino da eruditi di fama, al Mantegna o ad Ercole di Roberto, e quel ch'è peggio ancora, a minori pittori, come P. Maria Pennacchi, Zaganelli, Rondinelli, Lattanzio da Rimini, e da ultimo al Basaiti, ecc. [2]

Perchè i miei giovani amici possano più facilmente distinguere le opere di Giambellino da quelle del Mantegna, col quale in una certa epoca della sua attività (1460-1480) viene il più delle volte scambiato, voglio qui, pei principianti nella scienza dell'arte, conforme al nostro metodo, citare alcuni segni materiali da ognuno riconoscibili, che nei miei studii a Venezia mi sono caduti sott'occhio. Come ho già detto, questi cenni son dedicati solo ai novizii, poichè sarebbe ridicolo ch'io offrissi un simile abbicì al gran pubblico artisticamente colto dell'Europa incivilita. La forma dell'orecchio e della mano

[1] Il defunto Cecchetti, direttore dell'Archivio di Venezia, pubblicò nell'*Archivio veneto* (XXXIV, 204) un notevole documento, dal quale risulta che Maria, vedova di Giambellino nell'anno 1554, cioè trentotto anni dopo la morte del marito che morì di ottantotto anni, fece il suo testamento.

[2] Ho già avuto occasione, nella rassegna delle Madonne della Galleria Borghese, di richiamare l'attenzione dei miei lettori sul fatto, che in primo luogo i cartellini di Giambellino in corsivo sono tutti falsificati, e in secondo che in quelli autentici da lui stessi apposti alle sue opere una delle due *L* è sempre più alta delle altre. In quelli pur autentici ma rinfrescati non è raro poi che il ristauratore abbia accorciato la *L* più alta, così che le due *L* hanno la stessa altezza. *

Fac-simile d'un cartellino genuino:

* Nella *Pietà* del Bellini in Palazzo ducale, ora nella sala dei tre capi del Consiglio dei X, le due *L* hanno infatti la stessa altezza, sicchè le avrebbe eguagliate il ristauratore, che in questo caso è nientemeno che il Tintoretto. Il Morelli non parla di questo quadro del Bellini, che forse non ha visto, perchè di recente tratto dai depositorii. *(N. d. T.)*

sono dunque diversi nei due maestri. Mentre in Giambellino l'orecchio è rotondo e carnoso, è in Mantegna allungato e molto cartilaginoso; le mani e le dita all'incontro il Mantegna le fa carnose e corte, Giambellino, nella sua prima epoca, ossute, più appuntate, e con articolazioni molto accentuate. Inoltre

Pietà, di *Giovanni Bellini* (Accademia di Venezia).

la mano il Bellini l'ha quasi sempre troppo grande. Il paesaggio del fondo nei quadri di quest'ultimo rappresenta ordinariamente, sino ai primi anni circa del secolo XVI, quando cioè si fa più realistico, una pianura con acque, con luoghi fortificati nel mezzo e montagne in lontananza; il più delle volte una strada serpeggia dal dinanzi al centro. Originariamente i colori di questi pae-

saggi erano verde chiaro sul dinanzi e verde oscuro nel centro; col tempo però questi colori si sono ossidati, così che al presente sono per solito neri.

Il Mantegna non era dotato di grande sentimento per la linea e pei colori del paesaggio. Il più delle volte i suoi paesaggi rappresentano un luogo fortificato su un erto colle, dove si arriva per una strada tortuosa, a volte anche soltanto rupi dentate.

La circostanza dell'essere stati, come fu già osservato, i quadri di Giambellino per la massima parte pur troppo ridipinti e ristorati, fa sì che appunto le forme accentuate, peculiari al maestro, ci appariscano spesso affievolite in grazia di tali ristauri, fatti secondo i precetti della scuola accademica, e non saltano quindi subito agli occhi. Se si vuole dunque studiare nel maestro il concetto delle forme, si cerchino le opere della sua giovinezza, che sono dipinte a tempera e perciò furono meno sfigurate, piuttosto che quelle dell'epoche successive, che furono velate con colori ad olio, e quindi quasi tutte sono state ristaurate. Questa osservazione non deve valere soltanto per le opere di Giambellino, ma vale parimente per tutti i grandi pittori veneziani dell'epoca aurea.

Nelle opere giovanili sogliono spiccare le qualità degli artisti, le buone come le cattive in tutta la loro forza originaria. Se la *Pietà* nella Galleria di Brera e la *Trasfigurazione* nel Museo di Napoli non fossero segnate col nome del maestro, questi quadri del Giambellino sarebbero stati, secondo tutte le probabilità, attribuiti al Mantegna, com'è avvenuto di altri dipinti del Bellini della stessa epoca: basta ch'io accenni qui, com'esempii di simili scambi, il *Cristo sul monte degli olivi* nella National Gallery (N. 726) [1] e il quadro collo stesso soggetto nel Museo Correr. [2]

Se, come abbiamo visto, le pitture di Giambellino che ci sono rimaste sono relativamente molte, non è così dei suoi disegni. Io non posso pur troppo che citarne pochi ai miei lettori.

Nella sala dell'Accademia di belle arti a Venezia, ove sono esposti i disegni, si trovano sotto il nome del Mantegna un disegno a penna per una *Pietà*. ed uno con un apostolo in piedi che mi paiono di Giovanni Bellini; (†) anche nella collezione del defunto conte Tosi a Brescia si trova un disegno a penna di Giambellino per una *Deposizione nel sepolcro,* pur sotto il nome di Mantegna. Un altro disegno a penna del nostro maestro, *una Pietà,* si trova nel

[1]) Questo ora vi può opportunamente essere paragonato con altro simile soggetto autentico del Mantegna recentemente acquistato dalla Galleria medesima. *(N. d. T.)*

[2]) Sala VII, N. 23.

Louvre (divisione His de la Salle, N. 20); a Chatsworth, nella ricca collezione di disegni di maestri italiani, si attribuisce stranamente a Pierino del Vaga un disegno a penna di Giambellino. Vi sono rappresentate quattro figure in piedi. (†)

ANDREA MANTEGNA.

Di Andrea Mantegna, che, secondo un documento recentemente scoperto, vide la luce a Vicenza e non a Padova, come si è sinora creduto, non vi è opera alcuna nelle pubbliche collezioni di Roma. Fino a poco tempo fa il catalogo della Galleria Doria citava nientemeno che quattro quadri che gli si volevano attribuire, secondo me a gran torto. Esaminiamoli a nostro agio.

Uno di questi quadri è tuttavia in galleria sotto il N. 453. Vi è rappresentata una delle tante *Tentazioni,* o persecuzioni, colle quali lo spirito maligno soleva mettere alla prova la pazienza del pio anacoreta sant'Antonio. Il vecchio savio monaco che non si aspettava nulla di male, vedesi quivi improvvisamente circondato e minacciato dal diavolo e dai suoi aiutanti. Ma sant'Antonio non perde la calma; egli scorge subito la malizia dell'eterno nemico, e impavido ne affronta il brutto ceffo, già sicuro della vittoria per parte sua. In codesta critica posizione non è egli paragonabile al critico acuto e competente che sa evitare con sicurezza le trappole che mariuoli e impostori gli preparano in tante guise, sia con falsi cartellini, sia colle copie fiamminghe? [1]

Un quarto quadro finalmente che in questa Galleria Doria veniva assegnato al Mantegna si trova nel braccio III e rappresenta *Cristo che porta la croce,* N. 311. Presso il signor Lombardi a Ferrara vidi una replica di questo dipinto in tela sottile, che mi parve eseguito dallo stesso autore. Se non m'in-

[1] Nel nuovo catalogo, tanto questo quanto i due quadri seguenti sono classificati quali opere di Bernardo Parentino, per la loro affinità con un quadro autentico della R. Galleria di Modena. (*N. d. T.*)

Altri due quadri, che appartengono al Mantegna quanto il suddetto, trovansi nel Braccio III sotto i N. 8 e 17 (ritirati ora). In uno vediamo *San Lodovico di Tolosa* che dispensa elemosine ai poveri; nel secondo ritroviamo il nostro impavido eremita *Sant'Antonio*, assalito e minacciato dal diavolo, suo instancabile nemico, questa volta sotto la forma d'un masnadiero. Ma anche in questo caso il saggio sa tirarsi facilmente d'impiccio.

Le tre rappresentazioni assai caratteristiche e interessanti sono dai signori Crowe e Cavalcaselle (I, 359) attribuite al pittore Parentino, nel quale giudizio mi è impossibile convenire. Questi tre quadretti hanno ai miei occhi una fisonomia veronese così pronunciata, che mi pare aver ragione il dottor G. Frizzoni congetturandone autore un artista molto vicino a Liberale da Verona. (?)

ganno, entrambi sono di mano di un autore fiammingo, che probabilmente si è tenuto ad un originale italiano. (†) [1] La *Deposizione* attribuita al Mantegna nella Galleria del Vaticano non è di questo maestro, ma è verosimilmente una copia eseguita da Giovanni Bonconsigli di Vicenza da un quadro sparito del suo prototipo Bartolomeo Montagna. (†)

Il Bonconsigli, del quale si possono vedere parecchie opere nella sua città nativa, viene scambiato col Mantegna anche in un disegno di un Cristo in piedi, del Louvre (Br. N. 409), sebbene egli debba essere considerato come scolaro di Giambellino e imitatore di Bartolommeo Montagna. Si trovano opere di questo vicentino anche a Venezia nella chiesa di San Giacomo dall'Orio (i *SS. Sebastiano, Lorenzo e Rocco*); in quella di Santo Spirito (*Cristo fra i SS. Erasmo e Secondo*); nell'Accademia: *La Madonna tra i SS. Cosimo e Damiano;* nella collezione di sir Henry Layard: *S. Giovanni Battista.*

Che Giovanni Bonconsigli nell'anno 1539 da tempo non fosse più tra i viventi, risulta anche da un documento pubblicato nell'Archivio veneto (XXXIV, pag. 205) dal defunto direttore dell'Archivio di Venezia, signor Cecchetti. [2]

Ma non solo con Giambellino e col di lui scolaro Bonconsigli viene molto spesso scambiato Andrea Mantegna dai dilettanti; talora gli vengono attribuiti persino dei disegni di Luca Signorelli, come per esempio quello della nota incisione di Marcantonio: *Marte, Venere* e *Amore* (Bartsch, 345). [3]

Dell'epoca di mezzo del Mantegna vi sono due preziosi quadri nella Galleria degli Uffizi sotto i NN. 1025 e 1111. Uno rappresenta la *Madonna* seduta col Bambino in un paesaggio roccioso, l'altro è un trittico, coll'*Adorazione dei magi nel mezzo* e ai lati *La Risurrezione* e la *Presentazione al tempio.* Fra i quadri da cavalletto del Mantegna questo trittico avrebbe ad essere uno dei superlativi. Il ritratto femminile, N. 1121, molto guasto, che il Catalogo di quella Galleria attribuisce al Padovano, sicuramente invece non è suo, ma potrebbe piuttosto provenire dal veronese Gio. Francesco Carotto. [4]

[1] I signori Crowe e Cavalcaselle veggono in questo quadro la mano del Bonsignori sotto l'influenza del Palmezzano da Forlì (I, 478, N. 4); il nuovo catalogo lo dà ad Andrea Solari.

[2] Io Vitruvio de bonconsejo depentor q. miser Zuane de Vicenza habitante qui in Venezia in contrada de Santi Apostoli in casa propria 1539.

[3] "Cette belle estampe, gravée d'après un dessin du Mantegna porte la date de 1508," dice il Passavant (*Peintre-Graveur*, VI, 25). Già la rigida angolosa mossa della Venere, la forma della sua mano, come quella di Marte, i tipi delle teste, ecc., fanno riconoscere facilmente anche nell'incisione lo spirito e la maniera d'esprimere di Luca Signorelli.

[4] I signori Crowe e Cavalcaselle attribuiscono invece quel ritratto, ch'essi ritengono d'Isabella d'Este (!) a Francesco Bonsignori; sempre dunque ad un veronese (I, 479). Si confronti

Chi poi voglia conoscere e misurare tutto il valore di questo veramente grande artista, deve vederlo nei suoi affreschi degli Eremitani di Padova[1]) e

Cristo morto, del *Mantegna* (Pinacoteca di Brera).

questo ritratto femminile col magnifico disegno di Lionardo da Vinci nel Louvre (Braun, 162) che rappresenta il ritratto d'Isabella.

[1]) Una insensata *riparazione* ha quasi interamente distrutto uno di questi dipinti.

specialmente in quelli della camera detta degli Sposi nel ducale castello di Mantova.[1] Là si vede l'uomo in tutta la pienezza de' suoi mezzi.

Anche la Galleria di Brera possiede tre interessantissime opere del Mantegna, tra le quali emerge il trittico con *San Luca* dell'anno 1452. La parte superiore del quadro, eseguito con grande cura ed amore sino nei più minuti particolari, deve, io credo, essere stata fatta parecchi mesi prima della parte inferiore. Nessun fiammingo supera in realismo il Mantegna in questa sua opera giovanile del 1452!

Verona possiede parimente nel trittico di S. Zeno una delle migliori opere del Mantegna; un'altra Madonna con Santi si vede pure colà nella Pinacoteca, sezione Bernasconi. Una Madonna somigliante a quest'ultima si trova nella Galleria di Torino. L'Accademia di Venezia ha un piccolo *San Giorgio* prezioso; i signori Scarpa alla Motta (presso Treviso) un *San Sebastiano* maggior del naturale non bello; la Galleria civica di Bergamo un prezioso quadretto della Madonna,[2] e due altre opere del Mantegna si trovano pure in Milano. Una è una grande pala d'altare dell'anno 1497 nel palazzo del principe Trivulzio; l'altra, una piccola Madonna, nella collezione Poldi-Pezzoli. Questi ultimi quattro quadri sono dipinti in tela e appartengono all'ultimo decennio del secolo XV.

Antonio Vivarini.

Se nelle Gallerie aperte al pubblico nell'eterna città non abbiamo trovato una sola opera autentica del grande padovano, troviamo invece tanto nella Galleria del Laterano quanto in quella del Vaticano alcune buone opere di due contemporanei veneziani del Mantegna: una di Antonio Vivarini da Murano e due di Carlo Crivelli. La prima è un polittico ed ha in mezzo la figura di Sant'Antonio intagliata in legno e ai lati i SS. Cristoforo, Sebastiano, Venanzio e Vito, e sopra in mezza figura il Padre Eterno e i SS. Pietro e Paolo,

[1] Anche queste pitture murali (già quasi compiute nell'anno 1474) furono sensibilmente guastate, specialmente quella della Famiglia Gonzaga sulla grande parete, da un indegno ristauro, negli anni 1876 e 1877, sotto la direzione dell'ispettore generale Cavalcaselle.

[2] Il ritratto di Vespasiano Gonzaga in quella galleria, che il direttore W. Bode (II, 618) presenta ai suoi lettori qual opera di mano del Mantegna, è a mio giudizio un eccellente dipinto del veronese Francesco Bonsignori (accettato da Bode nella 6ª ediz. pag. 637). Il disegno a carbone fatto per questo ritratto si trova nel Gabinetto delle incisioni degli Uffizi sotto il N. 1702 (Scuola veneziana).

Agostino e un santo vescovo; segnato 1464: Antonius DE MVRAO (Murano) pinxit. È quindi un'opera dell'età provetta dell'autore. Chi vuol imparar a conoscere questo vecchio veneziano tuttavia deve cercarlo nella Marca d'Ancona, per esempio nella chiesa parrocchiale di Pausola (in sagrestia) e principalmente a Venezia, in quell'Accademia, nelle chiese di San Zaccaria, di San Pantaleone, di San Francesco della Vigna (sagrestia). Le collezioni di quadri di Bologna, di Bergamo, di Brera a Milano possiedono pure singole opere di lui. Il Seminario vescovile di Brescia ha una tavola con Sant'Orsola e le sue compagne, che veramente colà, sin dal tempo di Carlo Ridolfi è attribuita al lombardo V. Foppa, ma a me pare essere invece indubbiamente opera del nostro Antonio Vivarini.[1] A mio giudizio, Antonio deve la sua educazione artistica principalmente a Gentile da Fabriano e al Pisanello, o piuttosto, se si vuole, a Giambono sotto l'influenza di quest'ultimo.

Carlo Crivelli.

Di Carlo Crivelli vi sono due quadri nel Laterano[2] ed una *Pietà* nel Vaticano. Carlo e il suo più giovane fratello (?) Vittore lavorarono quasi tutta la loro vita nella Marca d'Ancona, e la maggior parte di questo tempo lo passarono nell'Ascolano. Si trovavano quindi in quelle contrade per l'addietro quasi tutte le tavole di Carlo, dal chiaro colorito, molte delle quali egli eseguì coll'aiuto del fratello Vittore. Quantunque le migliori di quelle tavole d'altare sieno state portate parte a Milano, parte a Roma, parte a Londra nella National Gallery, pur ne rimangono ancora parecchie in diversi luoghi della Marca d'Ancona: una piccola in Ancona in Galleria, un'opera giovanile (1468) a Massa; un'altra a Penna di San Martino, un'altra ad Ascoli ed altre ancora. Ma la *Madonna* di Carlo Crivelli, più interessante rispetto alla storia, si trova nella Pinacoteca di Verona. I signori Crowe e Cavalcaselle credono di poter trarre da questo quadretto la conclusione che Carlo Crivelli sia stato a scuola dai muranesi Antonio e Bartolommeo Vivarini (I, 82). A questo giudizio dei

[1] Anche il defunto Passavant, nella sua memoria molto superficiale intorno ai pittori lombardi, pubblicata nel *Kunstblatt* diede quest' opera a Vincenzo Foppa.

[2] Uno di questi quadri è un polittico, che consiste in cinque divisioni. In una si vede la Madonna col Bambino che tiene un cardellino con una cordicella; al di sotto un divoto; nelle altre parti sono rappresentati quattro Santi. Molto energico nel disegno. Segnato 1481. VLTIMA IVLII.

L'altro ha la data del 1482 e rappresenta la *Madonna in trono* col Bambino che tiene una mela nella destra; ai piedi del trono si vede un devoto frate francescano.

suoi precursori si unisce anche il direttore W. Bode (II, 630), quantunque nelle opere di Carlo Crivelli egli voglia scorgere inoltre l'influenza di Nicolò da Foligno e dello stesso Luca Signorelli. Io non posso nemmeno questa volta, in onta alla mia buona volontà, convenire col dotto berlinese. Dal mio canto invece ritengo che nella *Madonna* della Pinacoteca di Verona l'educazione giovanile del Crivelli si debba far risalire principalmente alla scuola dello Squarcione in Padova; a prima vista dinanzi a questo quadro si crederebbe quasi di avere davanti agli occhi un'opera di Gregorio Schiavone, ch'è indubbiamente scolaro ed imitatore dello Squarcione. Gli angioletti sono pensati e modellati affatto come quelli che incontriamo nei quadri dello Schiavone. Che più tardi anche i pittori di Murano possano avere esercitato qualche influenza sul Crivelli, non lo voglio del resto contestare. Il vedere nei quadri del Crivelli un'influenza di Nicolò Alunno e sino quella di Luca Signorelli è cosa ch'io non posso se non giudicare un parto di una fuorviata fantasia settentrionale. Da Carlo Crivelli deriva anche Pietro Alemanni, del quale esistono opere insignificanti ad

MADONNA COL BAMBINO, di *Carlo Crivelli* (Galleria di Verona).

La Vergine col Putto fra Santi, di *G. B. Cima da Conegliano* (Galleria di Parma).

Ascoli. Anche il più giovane Lorenzo da Sanseverino, del quale la National Gallery possiede una buona opera, potrebbe avere risentito l'influenza di Carlo Crivelli.

Ma torniamo agli scolari di Giovanni Bellini, di cui questa Galleria Doria ci offre alcune distinte opere. Fra queste non conto certamente nè il quadro già sotto il N. 95, ora ritirato negli appartamenti, nè quello al N. 301 nel terzo braccio.

Cima da Conegliano.

Il primo di questi due quadri rappresenta la *Madonna col Bambino in braccio* e non è che una delle molte copie da un quadro di Cima da Conegliano che s'incontrano nelle collezioni italiane.

Di questo scolaro e compagno di bottega di Giambellino, in verità un po' uniforme ma sempre coscienzioso e in taluna delle sue opere anche grandioso, non si trovano opere genuine nell'Italia Centrale e del Sud. La Galleria degli Uffizi ha bensì recentemente esposto nella prima sala dei Veneziani un quadretto della Madonna col nome di Cima, ma esso è, nel parer mio, opera soltanto d'un imitatore del maestro da Conegliano, probabilmente di quel Pietro da Messina, cui riesce spesso di essere preso nelle sue imitazioni, ora per Antonello, ora per Giambellino (chiesa degli Scalzi a Venezia), altrove per Jacopo da Valenza (Pinacoteca di Padova, N. 181 e N. 23). (†)

Le opere del Cima devonsi cercare nelle collezioni di Bologna, di Modena, di Parma (veramente eccellenti), nella Galleria di Brera coi NN. 191 (forse il suo quadro più grandioso) 300, 286, 289 e 302; a Vicenza (la più antica delle opere da lui segnate, 1489), a Conegliano e prima di tutto nelle chiese di Venezia: San Giovanni in Bragora, Santa Maria dell'Orto, Carmini e in quell'Accademia di Belle Arti. Anche la piccola chiesa del villaggio di montagna di Olera, presso Bergamo, possiede un eccellente polittico della prima epoca del maestro.

Imitatori del Cima si rivelano Sebastiano Luciani (vedi la *Pietà* della prima epoca di quest'ultimo nella collezione di sir Henry Layard a Venezia);

Giovan Maria da Carpi, del quale il signor Antonio Piccinelli di Bergamo possiede un quadretto della Madonna segnato col nome dell'autore;

Cristoforo Caselli, di Parma;

Pietro da Messina;

Girolamo da Santacroce, Accademia di Venezia, N. 256 (ora N. 67, sala Palladiana) e Galleria civica di Bergamo, N. 66 (divisione Lochis) colla scritta falsificata:

BATT. CIMA CONELIANENSIS MDXV;

l'ignoto pittore che nella chiesa del villaggio di Sanfiore presso Conegliano dipinse la buona tavola d'altare, ed altri contemporanei.

Cima da Conegliano è un eccellente pittore bensì, ma non molto originale. La maggior parte dei tipi dei suoi Santi furono da lui presi al suo maestro Giovanni Bellini. Inoltre egli non emerge per potenza drammatica. Fra tutti i suoi contemporanei non ostante egli è il migliore e più accurato disegnatore della scuola bellinesca. Anche nelle opere della sua più tarda età, come nel prezioso quadro dell'Accademia veneziana, *Tobia coll'Angelo*, egli rimane un quattrocentista, al contrario del suo gran maestro Bellini, il quale anche nel suo ottantesimo anno sempre progrediva.

Questa digressione intorno al maestro da Conegliano cui mi diede occasione il quadro della Madonna desunta da un originale suo, ci fece quasi dimenticare l'altro quadro, ora nel terzo braccio della Galleria (N. 301). Esso rappresenta la *Madonna col Bambino* circondata dai quattro Santi Pietro, Giovanni Battista, Nicolò di Bari ed una Martire. Il Catalogo attribuisce quest'opera al Basaiti. Mentre dunque nella terza sala della stessa Galleria si voleva del Basaiti un' opera del Garofolo (N. 122, ora dato al Chiodarolo), gli si dava in codesto quadro della Madonna nel terzo braccio (N. 301) un'opera uscita dalla bottega di Boccaccio Boccaccino di Cremona. Come potrebbe ora uno storico dell'arte, che non fosse anche conoscitore, stabilire innanzi a questi due quadri il carattere del Basaiti? Probabilmente egli dovrebbe cercare riparo sotto il mantello delle influenze.

Boccaccio Boccaccino.

Anche di questo Boccaccio Boccaccino, pittore lombardo-veneto, se si eccettui la già accennata *Zingarella*, N. 246, nel palazzo Pitti, non si trovano opere nel centro e nel mezzodì d'Italia. A Venezia invece ve ne sono sotto nomi diversi; nella chiesa di San Giuliano sotto quello di Cordegliaghi; nella sagrestia di San Stefano, a San Pietro martire di Murano sotto il nome di Palma vecchio (quel quadro è certamente molto ridipinto); nella sala della Biblioteca del Palazzo Ducale (ora nell'ex chiesetta ducale) sotto il nome di

Giambellino. (†) Nell'Accademia di Venezia è classificato ora per antico ferrarese (adesso N. 62 in sala VII, e col nome di Boccaccino), ora per scolaro di Lionardo da Vinci (adesso N. 36 in sala VI, Loggia Palladiana, col nome di Boccaccino), ora Pietro Perugino (adesso sala XIV, per le riunioni delle Assemblee col N. 43 e col nome di Boccaccino).[1] Nel suo quadro *Cristo in Emmaus* in casa Sernagiotto, il Boccaccino ci è presentato persino per un Leonardo da Vinci. Corse dunque questo antico cremonese la stessa sorte del suo compatriota, il cosidetto Bartolommeo veneto, il quale in una delle sue opere giovanili si segnò *Bartolommeo mezzo cremonese e mezzo veneziano,* e i cui quadri vanno parimente sotto i nomi più differenti.

Boccaccio Boccaccino tuttavia è un artista ben altrimenti caratteristico di quel Proteo di Bartolommeo veneto. Boccaccino dovette passare i suoi anni di studio parte a Ferrara, parte a Venezia, dove egli molto, anzi il meglio, apprese dalla scuola dei fratelli Bellini, da quella di Alvise Vivarini e finalmente anche da Giorgione. Uno dei suoi quadri migliori è nell'Accademia di Venezia. La Madonna siede col Bambino in un vago paesaggio, coi SS. Pietro, Caterina, Rosa e il Battista, segnato Bochazinus.[2] La sua patria Cremona, oltre alle buone pitture a fresco nel Duomo, ha pure una tavola d'altare di lui del 1518. Un'altra opera del Boccaccino più bella e di risplendente colorito è in Milano presso il deputato Giulio Prinetti; rappresenta la *Salutazione angelica.* Anche la Galleria civica di Padova possiede sotto il N. 3 un quadro autentico ed eccellente di questo maestro. In esso è rappresentata la Madonna col Bambino colle Sante Lucia e Caterina.

Suo figlio Camillo fu anch'esso pittore non de' più spregevoli fra gli artisti lombardi della terza decina del secolo XVI, come si può convincersi guardando il suo gran quadro della Galleria di Brera, N. 426. In quest'opera è

[1] A quest'ultimo quadro può darsi abbia collaborato anche suo fratello. I signori Crowe e Cavalcaselle osservano intorno a quest'opera assai mediocre (II, 447): " We are reminded in this picture of the schools of Lombardy and Leonardo, of Umbria and Pinturicchio, yet at the same time of those of Ferrara and Ercole Roberti as illustrated by Panetti, Costa, Timoteo Viti, and the Zaganelli. „ *E se potran contarsi,* dice l'Ariosto, *anco fian pochi.* Per intendere bene i signori Crowe e Cavalcaselle, i miei lettori devono sapere che Boccaccio Boccaccino fu a Roma ed anche a Ferrara, e che si è inoltre saputo per altri documenti che egli si fermò lungamente a Milano. In tutti questi luoghi il Boccaccino avrebbe dovuto ricevere quelle molteplici impronte e botte che i citati storici dell'arte vogliono aver notato in questa *Lavanda dei piedi* dell'Accademia veneziana.

[2] Egli segnava ora Bochazinus, ora Boccacinus de Boccacciis (V. Grasselli, *Abecedario biografico,* ecc., pag. 54). Anche nel Museo Correr si trova un quadro caratteristico del Boccaccino (sala VII, N. 22).

La Zingarella, del *Boccaccino* (Galleria Pitti).

manifesta la grande influenza che Giovan Antonio da Pordenone ha esercitato anche su questo lombardo durante il suo soggiorno a Cremona e a Piacenza. Pei suoi affreschi nella cupola della chiesa di San Sigismondo presso Cremona, Camillo fu dai suoi compatriotti e così anche dal padre Lanzi levato a cielo. Fu invece, a mio parere, una fortuna per lui, ch'egli nel suo trentunesimo anno e subito dopo quei lavori, fosse passato in un mondo migliore. La famiglia Boccaccini mi ha intanto indotto a ragionarne più a lungo di quello che in questo luogo sarebbe stato indicato

Mi rivolgo ora ad un altro pittore veneziano. Se quella Madonna del braccio III della Galleria non appartiene in nessun modo. come abbiamo visto. al Basaiti, la tavola (N. 459) nel IV braccio invece, che rappresenta un San Sebastiano (già detta del Perugino), è opera autentica di Marco Basaiti e fu, con mia grande soddisfazione, riconosciuta per sua anche dai signori Crowe e Cavalcaselle.

Marco Basaiti.

Intorno all'educazione giovanile di questo pittore veneziano, tutt'altro che insignificante in parecchie opere della sua età posteriore, sgraziatamente siamo presso che privi di notizie. Il Vasari se n'è sbrigato in poche parole. Egli era intorno a lui così scarsamente informato, che di una persona sola ha fatto due pittori, cioè un Basarini ed un Bassiti (VI, 102); è questo un segno che alla metà del secolo XVI nel Veneto stesso anche questo pittore era già quasi interamente dimenticato.

Che Marco Basaiti si sia principalmente formato come artista nella bottega di Alvise Vivarini, appare non solo dai suoi quadri, ma anche dal fatto che egli dopo la morte del Vivarini, seguita nell'anno 1503, condusse a fine la tavola d'altare cominciata da quest'ultimo per la chiesa di Santa Maria dei Frari e vi appose la seguente scritta:[1]

QUOD VIVARINE TUA FATALI NECE NEQUISTI, MARCUS BAXITUS
NOBILE PROMSIT OPUS
MDIII.

Se la natura di questo pittore ai suoi stessi compaesani e contemporanei era così poco nota e se i più festeggiati fra i nuovi storiografi fecero di lui una specie di camaleonte, non ci può recar meraviglia che nel secolo passato il compilatore del Catalogo di questa Galleria Doria lo abbia scambiato sia col Garofolo sia col Boccaccino e finalmente anche con Pietro Perugino. Altrove non fu meglio trattato. Nella Galleria degli Uffizi, come abbiam visto, il Basaiti fu anche recentemente preso per Giambellino; a Milano e a Londra per Cima

[1] Gli storiografi Crowe e Cavalcaselle (I, 261–263) vedono nelle opere del Basaiti ora le influenze del Perugino, di Timoteo Viti, di Simon da Cusenghe, di Matteo e Antonio Cesa e persino di Antonio da Tisoio; ora reminiscenze del Vivarini, del Previtali e di Giorgione, e fin anco del Lotto e del Solario; ora richiami al Cima, al Carpaccio, ai Bellini e ai Lombardi.

da Conegliano [1] e altrove persino pel veronese Gianfrancesco Carotto. Anche la grande *Assunta* a San Pietro in Murano dovrebbe essere piuttosto dipinta dal Bissolo sotto la direzione di Giambellino anzi che da Marco Basaiti, come sostiene il signor direttore Bode (II, 641; corretto nella 6.ª ediz.). Il suo Museo di Berlino invece possiede un quadro prezioso del nostro Basaiti (N. 40 del Catalogo) per quanto dai signori Crowe e Cavalcaselle venga affermato quale opera giovanile del Carotto (I, 482). Il signor direttore Giulio Meyer nella seconda edizione del suo Catalogo si avvicinò di più alla verità, trasportando il quadro dalla scuola di Verona in quella veneziana di Alvise Vivarini. Ma io non mi perito di muovere un passo più avanti e di dichiarare che quel gustosissimo quadretto della *Madonna con due angeli musicanti* è opera indubbia di Marco Basaiti. (†)

Le pitture di questo maestro non privo d'interesse non sono rare in Italia; la maggior parte a Venezia, come si può immaginare: due nella chiesa di San Pietro di Castello, un'altra nella sagrestia della Salute. Il Museo Correr ha una Madonna segnata col nome (sala IX, N. 24). Anche nell'Accademia delle belle arti troviamo due grandi opere del maestro, degli anni 1510-12: la *Vocazione di San Giacomo e di San Giovanni all'apostolato* e l'*Orazione all'Orto,* ed altre piccole opere. Fuori della città della laguna vi sono quadri di Marco Basaiti nella Galleria comunale di Padova; [2] in quella di Verona, nell'Ambrosiana di Milano (Sala Pecis); nella collezione del signor Giovanni Morelli a Milano, un ritratto di uomo e non di donna, come dice il signor direttor Bode, colla scritta M. BAXITVS F. MDXXI. La tecnica perfezionata in questo bel quadro ricorda più il Cima da Conegliano e Giambellino che Alvise Vivarini.

[1] Nemmeno il direttore Bode (II, 641) sfugge a questo *qui pro quo,* quando presenta ai suoi lettori il piccolo San Girolamo che si macera, della Galleria di Brera (N. 302), quale opera del Basaiti. Già la forma della mano e dell'orecchio, senza parlare del paesaggio così caratteristico del Cima, dicono ad ognuno che conosce questo maestro veneziano, che quel quadretto è opera del pittore da Conegliano e non mai del Basaiti. Un simile quadretto del Cima venne anni fa, parimente col nome falso del Basaiti, dalla collezione Hamilton alla *National Gallery,* dove però dal signor Burton, direttore di quella Galleria, fu subito riconosciuto per lavoro di Cima da Conegliano.

(Un altro *qui pro quo* vie più ameno è quello che fu preso in un'asta di quadri a Monaco di Baviera nel marzo 1896, dove una tavola, evidentemente opera primitiva del Basaiti, fu venduta sotto il nome di Sandro Botticelli. Rappresenta in mezze figure su fondo di paese una Madonna col Bambino, fra San Sebastiano e una Santa martire, e trovasi ora nella raccolta del cav. C. Benigno Crespi in Milano. - *N. d. T.*)

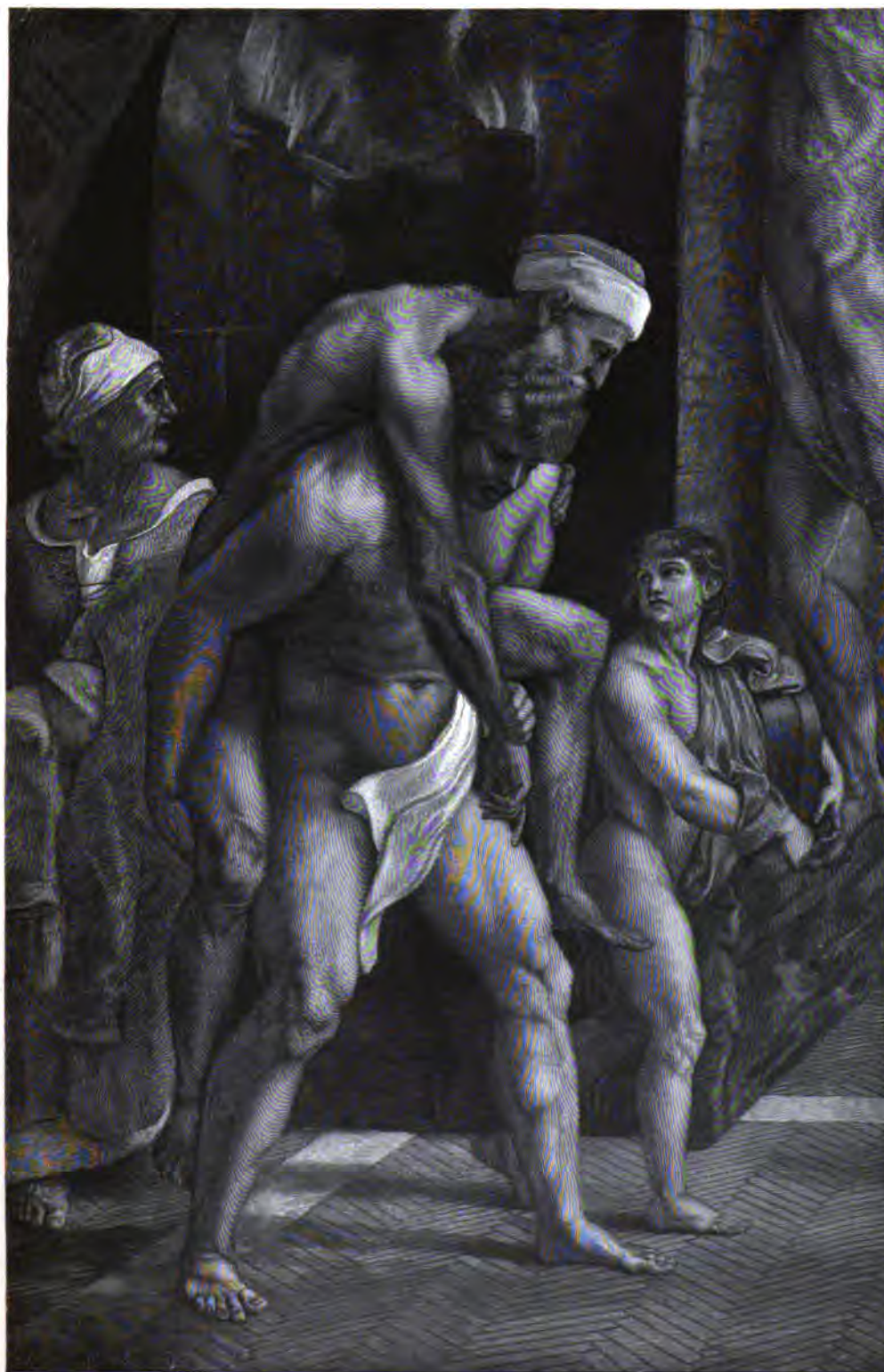
[2] Questo buon quadro dell'età progredita (1515-20) del maestro rappresenta la Vergine tra i Santi Pietro e Liberale e tre Angeli; è segnato MARCHVS BAXAITI e porta il N. 139.

Anche la Galleria civica di Bergamo, oltre un ritratto segnato col nome dell'autore, ma molto ridipinto, ha un *Ecce Homo* dell'anno 1515 e un *San Girolamo penitente,* segnato MARCVS BAXAITI. Quest'ultima pittura, per verità molto guasta, ricorda il Cima. Inoltre troviamo colà in casa Agliardi una *Madonna* segnata MARCVS BAXAITI, e presso il signor Antonio Piccinelli un altro *San Girolamo che si macera,* segnato parimente col nome del maestro.

Dai dati che si hanno si può conchiudere che il Basaiti sia nato intorno al 1470 e sia morto poco dopo il 1521.

GIROLAMO ROMANINO.

Nel IV Braccio (N. 381) della Galleria Doria vediamo una Madonna di media grandezza, di colorito veneziano egualmente pronunciato. Il quadro, cosa strana, non è contrassegnato con alcun nome. Un quadro senza nome, come ben sanno i savii direttori di gallerie, non ha valore alcuno agli occhi d'un pubblico curioso, laonde mi voglio prendere la libertà di dare un nome a questa Madonna, e credo di poterlo fare in buona coscienza, perchè conosco da lungo tempo e mi è caro l'ottimo colorista Girolamo Romanino da Brescia, e ove si desse a questo quadro un'intelligente pulitura verrebbe fuori il risplendente colore originario, proprio di questo maestro. Di questo artista vigoroso, originale e non di raro anche grandioso, sebbene qua e la trascurato, non si trova fuori della città e provincia di Brescia se non un esiguo numero di quadri. Ma tanto più ne son provviste le chiese della sua città natale e quelle di tutta la provincia di Brescia. [1] Nelle gallerie estere, eccettuata la National Gallery, non si trova quasi nulla. Nè il Museo del Prado a Madrid, nè il Louvre a Parigi, nè la Galleria del Belvedere a Vienna, nè le Pinacoteche di Monaco e Dresda hanno quadri del Romanino. Eppure pochi pittori gli si avvicinano per lo splendore e la magnificenza del colore, la vivacità spiritosa dei concetti e pel sapore individuale. Il suo grande quadro d'altare a San Francesco di Brescia, l'altro a Santa Maria Calchera ivi pure, come quello nella Galleria civica di Padova vanno annoverati tra quel che di più splendido ha prodotto l'arte pittorica veneziana. Piene di spirito poi sono le quattro ante d'organo dell'anno 1540 a San Giorgio di Verona, nella qual chiesa, e proprio vicino ai quadri del Romanino, si trova anche un graziosissimo quadro d'altare dello

[1] Nelle chiese di Montechiari, Calvisano, Pralboino, San Felice, Salò, Capriolo (quivi sotto il nome di Tiziano), ed anche altrove.

ÆNEAS GROUP FROM THE "INCENDIO DEL BORGO," BY RAPHAEL.

ENGRAVED BY T. COLE, FROM THE ORIGINAL FRESCO IN THE VATICAN.

Madonna col Bambino e Santi, del *Romanino* (Galleria di Padova).

stesso anno 1540 di mano del suo più giovane compatriota e rivale Alessandro Moretto. Quale abile frescante impariamo a conoscere il Romanino specialmente nel Duomo di Cremona, nella chiesa sotterranea di Santa Giulia e nella Galleria civica di Brescia, come in parecchi luoghi della nativa Valcamonica. Girolamo Romanino fu una natura schietta, affatto semplice, spoglia d'ogni affettazione; il linguaggio dell'arte sua quindi risponde del tutto al dialetto dei suoi concittadini. I pochi ritratti ch'egli ci ha lasciati sono di tale fedeltà alla natura e con tanta ingenuità concepiti e presentati, da mostrare da sè che il pittore non li avesse adulati, ma ch'essi nella loro realtà fossero stati tali e non altri quali il pittore li ha rappresentati. Questi ritratti del Romanino sono, a mio giudizio, ancora più semplici nel concetto di quelli del Tintoretto e di Tiziano; e i migliori tra essi, come fra altri quello d'un cavaliere riccamente vestito, che dalla casa della defunta contessa Fenaroli di Brescia è passato in possesso del suo erede, financo nel grandioso movimento delle linee vengono subito dopo i più bei ritratti d'un Tiziano e d'un Velazquez. Romanino sta ad Alessandro Moretto, come presso a poco nella scuola milanese Gaudenzio Ferrari sta a B. Luini. I due primi sono due artisti più immaginosi, più drammatici, più energici del Moretto e del Luini; questi in compenso sono più amabili, più attraenti dei loro rivali. [1]

Alessandro Moretto.

Per quel che io so, non si trova in Roma che un'opera sola di questo pittore e questa così ridipinta che non vi si scorge il maestro pur così facilmente riconoscibile pel suo fino argenteo accordo di colore. Questo quadro è nella Galleria del Vaticano e fu con mia grande meraviglia lodato dai signori Crowe e Cavalcaselle per la sua buona conservazione. Veramente anche in palazzo Colonna il ritratto d'un giovane cavaliere con un cane allato porta il

[1] Sono in piccol numero i disegni di Girolamo Romanino, giunti fino a noi. A me almeno non è riuscito di trovarne più di quattro o cinque. Sono tutti con grande facilità e sicurezza condotti colla penna. Due di questi disegni a mano si trovano nella collezione degli Uffizi; uno, rappresenta dei *putti che giuocano,* e porta il N. 1465; l'altro, un ritratto maschile a sepia, il N. 215. Un altro eccellente disegno a penna, rappresentante l'*Adultera*, è nell'Ambrosiana, e un quarto lo trovai nel castello di Chatsworth sotto il nome di Giulio Romano. Quest'ultimo, molto caratteristico, rappresenta *Cristo e la Samaritana.* In tutti i suoi disegni il Romanino si rivela disegnatore più spiritoso e più abile di quel che il Moretto non appaia nei suoi, i quali sono veramente eseguiti tutti con grande accuratezza, ma il segno della penna non vi ha quello slancio vivo e sicuro, che scorgiamo nei disegni a penna del Romanino.

nome di Moretto, ma a gran torto. A me pare che quel quadro non appartenga nemmeno alla scuola di Brescia.

Pochi ritratti del Moretto, tolti i due eccellenti della National Gallery a Londra, mi venne fatto di vedere. I due ritratti che dal sig. direttor Bode (II, 779 e 780, VI, 772) furono come tali citati, cioè il così detto medico nel palazzo Brignole-Sale a Genova (segnato A. B.) e un altro nella Galleria Civica di Brescia, come il grande quadro del cavaliere di casa Martinengo, pure a Brescia, non vogliono essere se non lavori di imitatori del Moretto.

Il Museo di Napoli possiede un piccolo eccellente quadro del nostro bresciano; la Galleria degli Uffizi invece non ha nulla da mostrare del Moretto, poichè il grande quadro che ivi viene dato per suo (rappresentante la *Morte di Adone,* N. 590) appartiene, come fu già osservato, a Sebastiano Luciani, come credono pure i signori Crowe e Cavalcaselle (II, 416); il ritratto d'uomo (N. 639), ivi pure, potrebbe essere piuttosto opera dei primi tempi del cremonese Giulio Campi, e il piccolo quadretto finalmente rappresentante *Cristo nel Limbo* (N. 109) ricorda, a quanto mi pare, piuttosto la maniera del veronese Felice Brusasorci che quella del Moretto. Le migliori opere di Alessandro Bonvicino sono quasi tutte rimaste nella provincia e nella città di Brescia [1]. Chi dunque vuol conoscere questo maestro tanto attraente, deve cercarlo nella città e nel territorio di Brescia. Che i signori Crowe e Cavalcaselle, in base alla loro teoria delle influenze, sostengano che il Moretto abbia subito una forte influenza dal Palma vecchio vivente a Venezia, non mi fa meraviglia; quel che mi riesce inesplicabile si è, che il sig. direttor Bode, il quale pure si ritiene pratico della tecnica dei Veneti, rimanga fedele ai suoi precursori anche in questa opinione, secondo la mia convinzione così radicalmente falsa. Questa influenza non è giustificata da alcuna autentica pittura del Moretto. Nel parere mio, il Moretto è rimasto sempre bresciano. Dopo essere stato a scuola dal Ferramola, egli studiò specialmente la maniera di dipingere del suo concittadino Romanino e la condusse poi alla sua maggiore perfezione. Non accade di rado d'altronde che certi stranieri amanti dell'arte, dopo aver guardato in fretta tra la prima e la seconda colazione solo alcune opere dei grandi coloristi veneziani, vogliano poi scorgere la loro influenza in tutte le opere dei pittori contemporanei delle altre scuole affini. Non posso mettere in guardia abbastanza i principianti nella scienza dell'arte contro questa teoria delle in-

[1] Nelle chiese di Castenedolo, Pralboino, Maguzzano, Orzinovi, Paitone, Calvisano, Auro, Mazzano, ecc.

L'incoronazione della Vergine e quattro Santi, del *Moretto* (Chiesa di S. Nazaro a Brescia).

fluenze, che per quanto possa sembrar ingegnosa e dotta, tuttavia è falsa e intorpidisce lo spirito, e della quale da qualche tempo è stato fatto il più flagrante abuso. Essa somiglia alla striscia lucente che lascia dietro di sè la lumaca, la quale ai miopi pare d'argento, mentre per quelli che sanno vedere non è altro che un po' di bava.

Non lungi dalla Madonna del Romanino sta, sotto il N. 60, un altro quadro colla Madonna, il bambino Gesù, il piccolo Giovanni e San Francesco, che nel catalogo è dato come lavoro del Lodi. Probabilmente si è inteso di designare Calisto da Lodi, noto ed anche a suo tempo riputato scolaro del Romanino. Nel parer mio questo quadro meschino dovrebbe appartenere piuttosto ad un bolognese imitatore del Bagnacavallo e di Innocenzo da Imola.

CALISTO DA LODI.

Calisto Piazza, conosciuto col nome di Calisto da Lodi, appartenne alla famiglia pittorica dei Piazza detti Toccagni da Lodi. [1] Suo padre si chiamava Martino e suo zio Albertino. Calisto aveva due fratelli, Scipione [2] e Cesare, che furono pure pittori e comunemente suoi collaboratori. Nella prima età pare che il padre lo abbia messo a scuola dal Romanino a Brescia. Fuori di Brescia e dintorni, del Lodigiano e del Milanese, questo pittore di talento è poco noto. In quei paesi però lo si trova spesso, principalmente in Val Camonica: a Breno, a Esine, a Cividale e altrove. Da alcune opere della sua giovinezza appare che Calisto si fosse dapprincipio strettamente legato con Alessandro Moretto, suo più vecchio compagno di scuola presso il Romanino (egli stesso nacque nel 1500 e morì nel 1561); un quadro in largo di Calisto, nella Galleria Poldi-Pezzoli, vi è attribuito al Moretto. (†) [3] Altra opera posteriore

[1] Vedi *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti* di Michelangelo Gualandi (Bologna 1840). Serie prima, pag. 171.

[2] Si vede fra altro nella chiesa di Santo Spirito a Bergamo un quadro di Scipione Piazza segnato col nome. Scipione morì nell'anno 1551 a Lodi.

[3] Il signor direttor Bode (II, 778, VI, 770) vorrebbe invece rivendicare quel quadro al Romanino; ma il tipo degli angeli che stanno di sopra, come il paesaggio, dovrebbero bastare a fargli comprendere che gli sta dinnanzi un'opera di Calisto da Lodi. Se uno non fa dimora d'altronde nel paese dell'artista e non lo segue con amore e perseveranza nella sua educazione giovanile, si comprende essere impossibile anche agl'ingegni più svegliati di riconoscere nelle sue opere giovanili un autore.

Il signor Paolo Delaroff, consigliere di Stato a Pietroburgo, possiede un grazioso quadretto

della giovinezza del nostro Calisto, mi pare il quadro d'altare nella Galleria Civica di Padova, segnato col nome del Romanino e il millesimo 1521. (†) Probabilmente Calisto lo eseguì nella bottega e sotto la direzione del Romanino. Nell'*Adorazione dei pastori* della Galleria Civica di Brescia (già in quella chiesa di San Clemente) segnata col nome e coll'anno 1524, si scorgono influenze tanto del Romanino quanto anche del Moretto. Nella *Visitazione* dell'anno 1525 a Santa Maria Calchera all'incontro Calisto imita esclusivamente il suo maestro Romanino, col quale egli negli anni seguenti è molto spesso scambiato. Anzi nella Galleria di Brera si va così innanzi negli scambii, da attribuire persino un buon quadro di Calisto (*Il battesimo di Cristo,* N. 425) al debole pittore Carlo Urbino da Crema. (†) (Posteriormente l'errore venne corretto).

Dopo aver eseguiti alcuni quadri per le chiese della Valcamonica, il nostro Calisto ritornò nel 1529 a Lodi sua patria, dove gli fu affidato l'onorevole incarico di dipingere, in compagnia dei fratelli Scipione e Cesare, l'ottagono della chiesa di Santa Maria Incoronata, intorno allo spazio destinato all'organo. Un anno più tardi, cioè nel 1530, Calisto eseguiva gli ottimi quadri rappresentanti degli episodii della vita di San Giovanni Battista per la cappella omonima di quella chiesa. Queste ultime pitture, che devono essere annoverate tra le migliori del maestro, sono infatti così splendide di colore, che in Lodi più tardi ebbe origine la favola che Tiziano, passando per di là, vi avesse dipinta l'una o l'altra di quelle teste (Lanzi, l. c. III, 151). E sulla base di questa stolida tradizione, forse qualche futuro storico della Finlandia vorrà constatare l'influenza di Tiziano su Calisto da Lodi. La Galleria di Brera possiede un'altra opera ragguardevole della giovinezza di Calisto, cioè una Madonna in trono col Bambino, i SS. Gerolamo e Giovanni Battista e un angelo (N. 450). In quelle sale si veggono altre due opere di lui, tra le quali il ritratto notevole di Lodovico Vistarini. Un'opera pure eccellente del nostro maestro, coi ritratti dei coniugi Trivulzio, si trova in una chiesa di Codogno. Dall'anno 1535 in poi. Calisto era stabilito a Milano, ove eseguì affreschi in parecchie chiese conventuali (San Maurizio, San Francesco, San Nazzaro e Celso).

Non posso fare a meno di osservare ora per incidenza, che come non appartengono al grande Holbein, cui erano attribuiti, i due poco ameni ritratti coi N. 65 e 66 nel Braccio I (ora registrati come "scuola tedesca" il primo

della *Madonna*, di Calisto Piazza, che si palesa per una copia a tempera da un'opera giovanile del Moretto in possesso di sir Henry Layard, e rammenta pure il quadro summenzionato della Galleria Poldi-Pezzoli.

quale " ritratto di Holbein „ il secondo " della moglie „), così è impossibile che sia lavoro della " scuola di Paolo Veronese „ il ritratto della nobil dama dall'aspetto malcontento (N. 393), mentre potrebbe essere piuttosto di Scipione da Gaeta. Parecchi altri ritratti d'altronde sono a torto presentati in questa galleria sotto il nome del Tintoretto. [1]

Paris Bordone.

Nel III braccio al N. 294, risplende uno di quei magnifici quadri decorativi, ai quali Paris Bordone ebbe a dar mano ripetutamente. Rappresenta *Marte e Venere* col malizioso Dio dell'amore.

La vita di Paris Bordone occupa all'incirca lo stesso lasso di tempo come quella del Moretto e di Calisto da Lodi; egli nacque intorno al 1495 a Treviso e morì poco dopo il 1570. Il direttore dell'Archivio di Venezia signor Cecchetti, ci riporta di lui la seguente firma: " Io Paris Bordone da Treviso, habitante in Venetia in contrà de S. Marcilian, 31 agosto 1563 „. Egli ebbe quattro figli: Giovanni, Angelica, Cassandra ed Ottavia, ed era benestante. Il suo ideale fu, più ancora del Giorgione, stando al Vasari, il Tiziano, nella cui bottega il quattordicenne Paris entrò nell'anno 1509 circa, e sui quadri di quell'epoca giorgionesca del Cadorino egli fece principalmente i suoi studii, come ce ne offre fra altro una evidente prova l'opera giovanile di Tiziano della Galleria Capitolina, da una recente pulitura pur troppo interamente guastata. Rappresenta il *Battesimo di Cristo* e passò, come io credo con pienissimo diritto, per opera di Tiziano, sinchè recentemente i signori Crowe e Cavalcaselle credettero bene di attribuirla a Paris Bordone. Anche in questo giudizio, per mia convinzione sbagliato, il signor direttore Bode (II, 764, nota) seguì compiacentemente i suoi campioni (ricreduto nella 6ª ediz., pag. 754. [2])

Un altro quadro, in cui Paris prese per suo prototipo Tiziano, si trova nel quarto braccio di questa Galleria Doria. Porta il N. 418 e rappresenta la *Sacra famiglia* colla Santa Martire Caterina. Io ritengo tuttavia che sia soltanto una copia antica da un'opera giovanile di Paris Bordone. Se desideriamo di vedere

[1] Chi desidera vedere in Roma eccellenti ritratti e quadri del Tintoretto, li trova nelle sale della Galleria Colonna. Quivi s'impara a conoscere questo maestro anche quale distinto paesista.

[2] Si osservi specialmente in questa pittura la forma dell'orecchio e della mano, propria delle opere giovanili del Cadorino, come pure il ritratto del devoto, concepito affatto nel suo sentimento, e il paesaggio illuminato alla giorgionesca.

Battesimo di N. S., di *Tiziano Vecellio* (Galleria Capitolina).

un' altra opera del nostro Trevisano sotto il nome di Tiziano, la ritroviamo nello stesso braccio. È un ritratto maschile molto guasto dal ristauro, in cui si può riconoscere il vero autore, voglio dire il Bordone, dalla mano caratte-

ristica di lui,. colle dita rigide, come pure dai caratteristici tocchi rossi rosei nella carnagione. Quel quadro porta il N. 404 ed è apparentemente il ritratto d'un poeta, benchè l'uomo rappresentato, in onta alla sua corona d'alloro,

Il pescatore che porge l'anello al Doge, di *Paris Bordone* (Accademia di Venezia).

non abbia niente affatto un aspetto poetico. Altre opere di questo nobile artista, sempre ragguardevole, ma non di raro troppo volubile e superficiale, si trovano nella Galleria Colonna, una delle quali (*La Sacra famiglia coi Santi Elisabetta, Gerolamo e Giovanni Battista*) è erroneamente, com'è noto, attribuita a Bonifazio veneziano, e l'altra, una delle cosi dette *Sante conversazioni*, meriterebbe di essere annoverata fra le migliori opere del maestro, se un barbaro

ristauro non ne avesse compromesso il godimento. Nel palazzo Pitti avvenne il caso contrario. Ivi si dà a Paris *Il riposo nella fuga in Egitto* (N. 89) e la *Sibilla con Augusto* (N. 257), mentre entrambi i quadri, come dimostrò con cognizione di causa il defunto O. Mündler, appartengono a Bonifazio. Ottimi sono invece i due quadri che Firenze possiede di mano del Bordone: un ritratto d'un giovanotto negli Uffizi, N. 607, e la cosidetta *Balia di casa Medici* in palazzo Pitti (N. 209). Anche la Galleria del palazzo Brignole-Sale a Genova è in possesso di un ritratto bellissimo del nostro maestro.

Le opere capitali di questo piacevole pittore e colorista insigne si trovano pur sempre nel Veneto e a Venezia. L'Accademia quivi ne possiede parecchie e fra queste la sua più bella, voglio dire quel fortunato *Pescator dell'anello innanzi al Senato,* una pittura che già per la sua eccezionale buona conservazione esercita un incanto indescrivibile sopra ogni fino amico dell'arte. Una seconda opera magnifica del Bordone, nella quale il maestro pare ispirato dal suo concittadino Lorenzo Lotto, si trova nella pinacoteca Tadini a Lovere sul lago d'Iseo. Quest'ultima pittura d'una singolare forza di luce, rappresenta la Vergine coi SS. Cristoforo e Giorgio. Il Vasari, che menziona il quadro (XIII, 50), c'informa che il pittore ha raffigurato nel San Giorgio, Giulio Manfroni di Crema, committente del quadro. [1] A Treviso, sua città nativa, si conserva ancora una mezza dozzina circa delle sue opere; [2] anche la Galleria Comunale di Padova possiede un quadro veramente molto ristaurato, ma che io credo autentico di Paris: *Cristo che prende congedo dalla sua divina madre,* N. 93; [3] nel catalogo di quella galleria tuttavolta, il quadro è attribuito soltanto alla sua scuola. Oltre Venezia si trovano anche a Milano un certo numero di opere di Paris Bordone: nella chiesa di San Celso, nella Galleria di Brera, nel palazzo arcivescovile [4] ed alcuni magnifici ritratti in case private. Sappiamo dal Vasari che i Fugger d'Augusta, che avevano casa anche a Venezia, fecero venire Paris nella loro città, e ivi ricorsero all'arte sua. Nell'anno 1538, informa lo storico aretino, Paris fu chiamato dal re Francesco I in Francia e incaricato d'eternar col pennello le più belle donne della corte

[1] Vedi anche l'*Anonimo* del Morelli (*2a edizione aumentata per cura di Gustavo Frizzoni,* Bologna, 1884, pag. 145).

[2] Fra queste una *Sacra Famiglia* nella Galleria comunale, che ivi si vuole del Palma Vecchio (N. 53).

[3] È notevole che lo stesso argomento fu trattato quasi contemporaneamente dal Correggio, da L. Lotto e poi anche da Paris Bordone.

[4] Il bel quadro di Paris rappresenta la *Sacra Famiglia* con un pio vescovo e il devoto.

del monarca mecenate. Pare tuttavia che quei ritratti siano andati perduti, mentre per quel che ne so, in Francia non solo i ritratti, ma le sue opere in genere sono della maggiore rarità. In case private quivi non mi venne fatto di vederne alcuna e dei tre quadri a lui attribuiti nella Galleria del Louvre: il *ritratto di Girolamo Crofft* d'Augusta (N. 82) fu acquistato soltanto al tempo di Luigi XIV; il quadro decorativo (N. 81), con *Vertunno e Pomona*, non venne in Francia che al principio di questo secolo, e il N. 83 finalmente (contenente i *ritratti d'un uomo e d'un fanciullo*) è, com'io credo, lavoro di un olandese e niente affatto opera del Trevisano. (†)

Bonifazio veronese.

Compagno di tempo e d'intento di Paris Bordone fu il veronese Bonifazio I, [1] del quale è esposto nella I sala, sotto il N. 16, un quadro molto attraente benchè rovinato da un insensato ristauro: la *Sacra Famiglia con due Sante martiri.* Poichè i ritratti di questo sereno artista, gran coloritore, sono una rarità, prego i miei compagni di seguirmi nel Braccio IV di questa galleria, dove credo di averne scoperto uno sotto il N. 442 (ora registrato: Scuola veneta). Rappresenta un uomo giovane con berretto nero in capo, e nel catalogo era indicato quale lavoro del Giorgione. (†) Pur troppo anche questo quadro di Bonifazio fu come l'altro, e probabilmente dalla mano dello stesso barbaro ristoratore, completamente spellato. Malgrado ciò, esercita sempre una speciale attrazione sullo spettatore, tanto per la semplicità del concetto quanto per la grazia della rappresentazione. Di questo splendido colorista, la Galleria Colonna possiede una eccellente *Madonna coi Santi Girolamo e Lucia* sotto il nome di Tiziano (sala I). [2] Su quest'ultimo quadro i novizii possono studiare le forme della mano e dell'orecchio proprie di questo maestro. Anche nel palazzo del principe Mario Chigi si trova un quadretto splendido per colore del nostro Bonifazio veronese, non così risplendente però e fino quanto

[1] Da un documento pubblicato dal defunto direttore d'archivio Cecchetti risulta che la famiglia Bonifazio si chiamava De Pittatis: 1553, 26 luglio, *De Pittatis Bonifacio, abitante nella contrà di San Marcuola, in le case dele monache di Sant'Alvise e Jo. Bonifacio de Pittati da Verona pitor, fò* (fu) *di Ser Marzio* (Archivio veneto, T. 34, pag. 207).

[2] Mentre così, nella Galleria Doria, Bonifazio è scambiato col Giorgione, nella Galleria Colonna viene scambiato una volta con Tiziano, un'altra con Paris Bordone, e nel palazzo Pitti con Palma Vecchio e di nuovo con Giorgione.

la piccola *Invenzione di Mosè,* della Sala di Saturno nel palazzo Pitti, esposta al N. 161 sotto il nome di Giorgione. Chi però vuol conoscere interamente e apprezzare questo ch'è forse il più magnifico colorista di tutti i pittori veneziani, deve visitare le gallerie di Venezia e di Milano, dove si trovano le opere capitali di lui.

PALMA VECCHIO.

Un altro grande colorista della scuola del Giambellino e del Giorgione, le cui opere non di raro furono attribuite a Giorgione (Dresda e Braunschweig) od anche a Tiziano, è Jacopo Palma, detto Palma Vecchio [1] Abbiamo già avuto occasione di mirare due opere sue nella Galleria Borghese; in questa Galleria Doria all'incontro l'eminente bergamasco non è rappresentato nè da quadri falsi, nè da quadri autentici. In compenso la Galleria Sciarra-Colonna ha un magnifico ritratto di donna del Palma, sotto il nome della *Bella di Tiziano.* Questa celebre beltà veneziana, i cui tratti si ritrovano spesso in altri quadri del Palma, in quelli di Tiziano e di altri pittori contemporanei di Venezia, fu battezzata col nome di Tiziano soltanto in tempo relativamente recente. Nel secolo XVII il quadro si trovava nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles. Com'è noto, il conservatore di quella collezione, ch'era il pittore Davide Teniers, per commissione del suo signore e mecenate, riprodusse in piccole proporzioni le più notevoli pitture della collezione affidatagli, le quali copie furono incise da Vorstermann, J. von Kessel ed altri per la grande opera pubblicata a Bruxelles col titolo: *Théâtre des peintures de David Teniers, dedié au prince Léopold Guillaume archiduc*, ecc., 1660. Ora, molti di quei quadri, nei quali l'eccellente Teniers aveva tradotto gli originali italiani in fiammingo, furono poi, come pare, dati in dono al duca di Marlborough e si trovavano ancora anni fa in una camera del ducale castello di Blenheim. Fra queste copie di Teniers io vidi anche quella della nostra Bella di Tiziano; se non che essa vi portava sempre il vero nome dell'autore, essendo indicata sulla parte rovescia quale copia di Palma Vecchio.

Nella sua gioventù l'avvenente donna fu molto probabilmente null'altro che una di quelle famose cortigiane veneziane, le Muse di Pietro Aretino, che ser-

[1] Un recente scrittore d'arte, il signor Elia Fornoni di Bergamo (*Notizie biografiche su Palma Vecchio,* Bergamo 1886), sostiene che il vero nome di famiglia del Palma era Nigreti, alla qual cosa nulla io saprei obiettare.

vivano spesso di modello ai pittori veneziani. E infatti talune teste femminili dei quadri di Tiziano ricordano questa *Bella* della Galleria Sciarra-Colonna, nella quale pittura tuttavia ognuno che conosca anche superficialmente la scuola veneziana ravvisa la mano di Palma Vecchio, e precisamente del tempo, in cui egli s'era più avvicinato al condiscepolo di lui più attempato, Lorenzo Lotto.[1] Questa cosidetta *Bella di Tiziano* rammenta il Lotto tanto nella chiarezza del colorito e nelle ombre chiare e trasparenti, quanto nella modellazione della mano. Un simile ritratto di donna trovasi anche nella collezione Poldi-Pezzoli a Milano, ma così rimodernato dal ristoratore, che pare una copia; prima era attribuito al Giorgione. A mio gusto il vago ritratto femminile del Palma, N. 197 A, del Museo di Berlino, ha qualche cosa di molto più attraente di questa celebrata *Bella* del palazzo Sciarra-Colonna. Un'opera molto caratteristica del Palma trovasi pure nel palazzo Colonna ai SS. Apostoli. In quel quadro vediamo la *Madonna col Bambino,* al quale San Pietro raccomanda il devoto. Chi vuol conoscere le forme dell'orecchio e della mano proprie del Palma. le osservi in quest'ultima pittura, nella quale è pure indizio dell'autore il paesaggio coll'orizzonte rossiccio.

Un altro quadro di Palma Vecchio che va a Roma col nome di Tiziano, si trova nella Galleria Capitolina e rappresenta l'*Adultera*, che l'anonimo del Morelli vide nell'anno 1528 nella collezione di Francesco Zio (Giglio) a Venezia.[2] Fuori di queste quattro, non mi venne fatto di vedere altre opere di Palma Vecchio a Roma. La cosidetta *Schiava di Tiziano* della Galleria Barberini, dai signori Crowe e Cavalcaselle largita al Palma (II, 478), non è probabilmente che una di quelle molte contraffazioni, colle quali Pietro della Vecchia in principio del secolo XVII soleva felicitare gli ammiratori del Giorgione. Il Museo di Napoli all'incontro possiede in una *Santa Conversazione* uno dei più splendidi quadri da cavalletto che il Palma abbia fatto, degno d'esser posto vicino a quello di lui stesso ch'è nella Galleria del Louvre. Dei quattro quadri dati al Palma Vecchio nel palazzo Pitti, nessuno appartiene al nostro bergamasco, nè c'è da rallegrarsi coi cinque che la Galleria degli Uffizi si vanta di possedere. Fra essi parmi non vi sia di autentico se non la pingue *Giuditta*

[1] Anche i signori Crowe e Cavalcaselle citano questo quadro come opera di Palma Vecchio. Pei commentatori fiorentini del Vasari è all'incontro sempre lavoro di Tiziano (XIII, 45). In generale i signori editori del Vasari per quanto altamente benemeriti in talune importanti questioni della storia dell'arte italiana, non sono molto ferrati in fatto di attribuzioni delle opere d'arte, e specialmente di quelle della scuola veneziana, e i loro commenti sono quindi non solo deboli, ma spesso anche erronei.

[2] Vedi l'*Anonimo* del Morelli (2ª ediz., pag. 180).

(N. 619), la quale prima stava esposta col nome del Pordenone. La *Sacra Famiglia* invece colla Maddalena (N. 623), dovrebbe dopo più maturo esame affermarsi piuttosto per una copia antica dal Palma. Il cosidetto *Ritratto del Geometra* (N. 650) è parimente copia, ma non dal Palma Vecchio certamente.[1] Il quadretto della *Madonna* (N. 1019) può essere soltanto considerato come opera manuale d'un subordinato imitatore di Tiziano; l'altro quadretto, *Cristo in Emmaus* (N. 1037), appartiene evidentemente alla bottega di Bonifazio, e quanto finalmente al ritratto femminile tutto rovinato (N. 1057), non ne avrebbe, io credo, sensibile danno la Galleria, se quel quadro fosse relegato nei depositorii.

Nè le pubbliche Gallerie di Bologna, nè quelle di Ferrara e di Padova possiedono dipinti di Palma Vecchio. In quest'ultima c'è veramente una *Madonna* che porta la falsa scritta: IACOMO PALMA. Se non che quel quadro non merita di essere aggiudicato all'eccellente bergamasco più di quello che si convenga al suo gemello nel Museo di Berlino (N. 31), sul quale un falsario fece la burla di porre una simile scritta, probabilmente per mettere così nell'imbarazzo i futuri critici e i direttori delle Gallerie. All'incontro la Galleria civica di Rovigo possederebbe nella *Madonna*, N. 39, coi *SS. Girolamo ed Elena*, un'opera dell'epoca migliore del Palma, se non fosse stata dal ristauro così crudelmente sfigurata, che vi si può appena riconoscere l'autore. I signori Crowe e Cavalcaselle quindi prudentemente non ne parlano, mentre citano in quella Galleria un ritratto d'uomo (N. 123) nel quale vogliono scorgere la mano del Palma (II, 484). Quanto a me colla migliore volontà non posso riconoscere in quel quadro altro che una copia.

Due altre copie di Palma Vecchio si trovano, a mio giudizio, nella Galleria di Modena; una già sotto il nome del Palma, l'altra sotto quello di Giorgione. Le Pinacoteche di Parma e Modena non posseggono alcuna opera del nostro bergamasco. La Galleria di Brera invece ha un trittico (N. 79) coi *SS. Elena, Costantino, Rocco e Sebastiano*, ed un grande quadro d'altare: *L'adorazione dei Magi*, che nel mio parere dovrebbe essere l'ultimo lavoro del pittore allora (1526) già ammalato, il quale ne dovette lasciare interamente l'esecuzione ad uno dei suoi aiuti. La Galleria civica di Bergamo ha una sola

[1] Il quadro originale di questo cosidetto Geometra si trova col nome di Giorgione nella collezione di sir Francis Cook a Richmond. Se non m'inganno, quel quadro è di Bartolommeo veneto. (÷) È evidentemente un ritratto. Il cavaliere rappresentato nel quadro di Richmond appoggia la destra sull'impugnatura della spada, mentre tiene colla sinistra un compasso. Nel Museo Correr si vede un'altra copia del quadro degli Uffizi, ilquale ultimo è munito del millesimo 1555. (÷)

opera del bergamasco, ed anche questa venuta di fuori. Invece la sua nativa Valle del Brembo nasconde nei grandi polittici di Peghera, Dossena e Serinalta tre degne opere della sua mano.[1]

Fra le grandi opere d'altare del nostro maestro, tuttavia si segnalano principalmente quella nella chiesa di San Stefano di Vicenza e quella di Santa Maria Formosa a Venezia, E vi aggiungerei l'altro grande quadro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (sala IX, N. 8), se quel dipinto non fosse abbominevolmente sfigurato dal ristauro. Di veri ritratti pare che il Palma ne abbia fatto pochi. Due se ne trovano nella collezione Quirini-Stampalia (i Quirini furono protettori del Palma), anch'essi da un recente ristauro quasi totalmente rovinati.

Palma il Vecchio, che subì in una certa epoca l'influenza del suo condiscepolo Lorenzo Lotto,[2] più vecchio di lui di qualche anno, ci conduce naturalmente a quest'ultimo scolaro di Giambellino così ricco di spirito e di fantasia.

LORENZO LOTTO.

Lorenzo Lotto, nacque a Venezia, non già nel 1480, come crederei, sì bene intorno al 1475, ma si stabilì nei primi anni del secolo XVI nella città di Treviso e presto ne divenne, come pare, cittadino, così ch'egli soleva d'allora in poi firmarsi *de Tarvisio.*[3] Di sua mano troviamo due quadri in questa Galleria

[1] Il polittico della chiesa parrocchiale di Serinalta, luogo di nascita del Palma, consiste in nove tavole ora divise: nel mezzo la *Risurrezione di Cristo*, e di sopra la *Presentazione al tempio*; ai lati i *Santi Giuseppe, Francesco, Giovanni, Giacomo, Alberto, Apollonia ed un altro Santo.* Oltre quest'opera d'altare si trovano colà altre due tavole del maestro con le figure di San Pietro martire e di Sant'Adalberto.

Il polittico nella chiesa parrocchiale di Peghera, nella valle laterale di Taleggio, è in sette scomparti: nel mezzo i *Santi Giacomo, Rocco e Sebastiano*, e superiormente una cosidetta *Pietà:* cioè un Cristo morto pianto da un angelo, a destra *Sant'Antonio*, a sinistra *Sant'Ambrogio*, e in cima il *Padre eterno.* Analogo è il polittico della chiesa parrocchiale di Dossena.

[2] Lo si scorge evidentemente nel quadro del Palma al Louvre, non che nel bel ritratto femminile (N. 197 A) del Museo di Berlino.

[3] V. Gustavo Bampo: *Spigolature dell'Archivio notarile a Treviso:*

1504, 25 febbraio: " Tarvisii in domo habitationis mag. Laurentii Loti de Venetiis pictoris Tarvisii „ ecc.

1504, 25 novembre: " Tarvisii — presentibus.... et m. Laurentio Loto de Venetiis q. S. Thome pictore, habitatore Tarvisii. „

1505, 7 aprilis: " Tarvisii in domo habitationis m. Laurentii Loti de Venetiis q. S. Thome pictoris celeberrimi „, ecc. Nell'anno 1505 Lotto era dunque già famoso.

Doria. Uno (Braccio IV, N. 388) rappresenta *San Girolamo* in un paesaggio maestrevolmente dipinto ed è indicato nel Catalogo quale opera del Caracci (!) Il fare appassionato nella mossa del vecchio macerantesi è affatto lottesco. Un quadro simile, ma in formato più grande, trovasi anche nel Museo di Madrid, ivi attribuito a Tiziano. Già Ottone Mündler (l. c. p. 58) e dopo di lui anche i signori Crowe e Cavalcaselle hanno riconosciuto in entrambi i quadri l'opera del Lotto. Ebbi l'occasione poi anni or sono di vedere a Parigi presso il defunto Ottone Mündler un altro quadretto dello stesso argomento, sul quale era segnato il nome del pittore e il millesimo 1515 in lettere d'oro. Quel quadretto potrebbe essere stato il medesimo, che l'Anonimo del Morelli menziona in casa di Domenico del Cornello (cioè Tassi) a Bergamo: [1] *el quadretto de San Gieromino.* L'altro quadro del Lotto in questa collezione (che non figura altrimenti nella Galleria) nel Catalogo era indicato come il *Ritratto d'un giudice* (!) di L. Lotto. Io mi rimetterò al giudizio di uomini di me più competenti per sapere che abbia a vedere il giudice in questo quadro. Ma questo poco importa, e stiamo al quadro. Il rappresentato, ancora in fresca età, pare affranto da affezioni morali; è pallido, tiene la mano al cuore, come se ivi avesse sede il suo dolore, e par che il suo occhio cerchi qualche cosa che non è più di questo mondo. La sua figura non è elegante, secondo il significato usuale della parola, ma il modo di presentarsi di questo uomo ancor giovane corrisponde in tutto all'espressione di profonda mestizia dei tratti del suo viso. Egli ha 37 anni soltanto, eppure l'edera già copre la pietra sulla quale sono incisi i suoi anni di vita. Sopra un attiguo pilastro si vede un bassorilievo, in cui è rappresentato il Dio dell'amore, il quale, guardando il cielo, tiene in equilibrio coi piedi i due piatti d'una bilancia, a dinotare forse che come i piatti di quella bilancia non sono più dal Dio dell'amore fatti salire o scendere, così anche il cuore di quell'uomo non sarà più commosso dall'amore. Questa stessa rappresentazione di Cupidine stante sui piatti d'una bilancia si trova pure sopra una delle belle tarsie del Capodiferro nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo, cui L. Lotto nell'anno 1523 fornì il disegno. [2] Sotto quell'Amorino poi si legge: *Nosce te ipsum.* Il defunto Mündler, col suo fino senso dell'arte, non esitò a tributare con calde parole la sua ammirazione anche a questo sentito quadro del Lotto nella Galleria Doria (l. c., p. 58); riterrei

[1] La famiglia Tassi possedeva nella valle del Brembo un castello che si chiamava Cornello, perciò i membri di quella famiglia si chiamavano dal Cornello.

[2] Vedi Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi, scritte dal conte Franc. Maria Tassi. I. 64.

non ostante siasi sbagliato nel credere che questo fosse il ritratto del pittore. L. Lotto è nato certo prima del 1480, egli avrebbe dovuto per conse-

LA VITTORIA DELLA CASTITÀ SULLA VOLUTTÀ, di *Lorenzo Lotto* (Galleria Rospigliosi, Roma).

guenza dipingere questo quadro, nel caso che fosse il suo ritratto, nel 1512 circa. Se non che a quel tempo non corrisponde nè la maniera di dipingere in questo ritratto, nè l'appostavi segnatura L. LOTTO. In tutte le opere del Lotto a Bergamo

poi, vale a dire dall'anno 1515 al 1524, il nome è segnato in latino: LAV. LOTVS. Solo più tardi egli segnò il suo nome in italiano.

Delle opere del maestro che sono nella Galleria Borghese abbiamo gia parlato: ci resta ora di dare uno sguardo alle altre collezioni di Roma, ove troveremo ancora parecchie pitture di questo sempre interessante ed originale precursore del Correggio. Così troviamo nella Galleria Colonna il ritratto del cardinale Pompeo Colonna, che nelle sue condizioni presenti per verità mi fa l'effetto piuttosto di copia che di originale.

Nel Casino del principe Rospigliosi, ove risplende l'*Aurora* di Guido, si vede egualmente un quadretto del Lotto, che prova come quest'uomo religioso e amico di tutti i conventi dei Domenicani, sapeva concepire e rappresentare la mitologia greca. Il Mündler ha ben saputo apprezzare anche questa pittura del Lotto, spiritosamente e con grande finezza eseguita, e l'ha intitolata la "vittoria della voluttà sulla castità" (l. c., p. 59). Si potrebbe anche pensare che il pittore avesse voluto rappresentarvi la *vendetta di Giunone giustamente gelosa di Venere.* Noi vediamo qui Giunone avvolta in un verde mantello, col capo cinto di bianco panno, mentre, brandendo lo spezzato arco d'Amore e sbuffando d'ira, assale Venere. La dea dell'amore, con biondi capelli ornati di perle, con una stella risplendente sulla fronte, con aureo monile al collo e mantello violetto sulle spalle, cerca di proteggere, con occhi luccicanti di lagrime, Amore dalle penne variopinte, che si fa schermo di lei, contro la collera della regina del cielo. Su un cartellino si può ancora chiaramente leggere il nome del pittore: LAVRENTIVS LOTVS. A giudicare dalla maniera di dipingere, anche quest'opera appartiene al periodo bergamasco del maestro (1515-1524). Dello stesso periodo si vedeva prima del 1870 anche nel Quirinale una bella opera del Lotto del 1524. Rappresentava la *Vergine col Bambino ignudo in grembo, circondata dai SS. Antonio, Caterina, Giovanni Battista, Gerolamo ed un santo vescovo,* di splendido colorito. Ponendo mente alla sconfinata indifferenza in cose d'arte che domina nelle alte come nelle basse sfere del Governo costituzionale d'Italia, non mi meraviglierei se in una maniera o nell'altra anche il quadro accennato fosse sparito.

Nelle Gallerie Capitoline avvi pure un' opera di Lorenzo Lotto, esposta bensì sotto altro nome. È un ritratto nella sala II col N. 174. Rappresenta un uomo giovane di nobile aspetto, in grandezza naturale, con berretto nero, farsetto nero e calzoni neri; appoggia lievemente il gomito sinistro ad una tavola coperta da un tappeto grigio azzurro, e tiene nelle mani un'arma da fuoco. Questo ritratto, che a suo tempo sarà stato splendido pur esso, ora

pur troppo è una rovina. La mossa caratteristica della persona anco in questo ritratto del Lotto è con molta finezza sentita e maestrevolmente resa, il disegno delle mani proprio del maestro, e l'arme da fuoco riccamente ornata, con grande amore eseguiti. Il quadro è inconsultamente indicato nel catalogo come *ritratto d'un monaco,* opera di Giorgione. (+)

La Galleria Spada finalmente ha una copia del quadro originale del Lotto: *L'adultera,* che si trova nel Louvre. Un'altra copia dello stesso quadro, e probabilmente fiamminga, è nella galleria di Dresda. Mentre il Museo di Napoli in un quadretto di una *Madonna* possiede un'interessantissima opera giovanile di Lorenzo Lotto (1507), l'altra piccola *Madonna* dell'anno 1534 agli Uffizi (N. 575) non ci dà invece un'idea favorevole del pittore. A chi tuttavia desiderasse conoscere compitamente questo artista così fino, così immaginoso (dal defunto barone di Rumohr tanto disconosciuto), a chi voglia apprezzarlo secondo il suo merito e apprendere ad amarlo, io consiglierei di andare a vedere le opere sue a Recanati (1508), a Jesi (1512), a Bergamo (1515-1524), a Milano e a Venezia. Specialmente nei suoi quadri a Bergamo, nella Galleria comunale, nelle chiese di San Bartolomeo, di San Spirito, di San Bernardino, nella chiesa parrocchiale di Alzano, a Trescore, comprenderà pienamente quale viva, ricca, amabile natura d'artista egli fosse, ma si meraviglierà pure come sinora gli storici dell'arte non abbiano saputo conoscerlo e rammentarlo secondo il suo vero merito se non in così esiguo numero. Al postutto io comprendo come tanto pei conoscitori novizii, quanto per gli estetici sistematici, al cui gusto limitato risponde unicamente la caratteristica acerbità e durezza delle forme, e la semplicità della rappresentazione dei quattrocentisti, i dipinti di Lorenzo Lotto non solo non possano avere alcuna attrattiva, ma devano persino urtare piuttosto che richiamare lo sguardo e il sentimento loro. Poichè come tutte le nature nervose, eccitabili e chiuse in sè stesse, vogliono da noi essere ricercate amichevolmente e senza riserva per ischiuderci il loro cuore, così anche le opere del Lotto vogliono essere contemplate con affettuosa indulgenza per le loro debolezze, del resto amabili sempre. A chi gli va incontro cogli occhiali e col catechismo estetico degli accademici, la vaghezza delle sue opere rimarrà sicuramente ignota. Lorenzo Lotto era di temperamento malinconico; nella maggior parte dei suoi ritratti egli trasfuse la tristezza dell'animo proprio. Già nel suo trentesimo anno pare ch'egli, stanco del mondo, avesse cercato la solitudine e il silenzio del chiostro. E vuolsi pure riflettere, che come Tiziano ebbe ad offuscare Giorgione, così il Correggio ha fatto più tardi altrettanto rispetto al suo precursore, il Lotto.

GIO. ANTONIO DA PORDENONE.

Contemporaneo del Lotto, per quanto più giovane di lui e per così dire suo antipode, è Gio. Antonio da Pordenone, natura mondana *intus et in cute*, non meno nel suo modo d'imaginare che in quello di rappresentare, artista di altiere, cavalleresche tendenze, nato nella città di Pordenone nel 1483, morto a Ferrara nel 1539. Ottone Mündler lo paragonò, e direi con ragione, con P. P. Rubens, in considerazione della vivace energia della sua natura, ed il suo amore per l'ampolloso e pel colossale Se non che il fiammingo era dal suo canto un diplomatico calcolatore, un uomo di mondo insinuante, mentre l'animo impetuoso del friulano, appassionato, perpetuamente eccitato dall'orgoglio e dall'ambizione, non gli permise mai di giungere colla sua artistica attività a quel dolce riposo, a quella principesca considerazione, che il prudente fiammingo seppe procurarsi e di cui potè pienamente godere sino al fine della sua vita. Ecco perchè forse il Pordenone non diventò mai convenzionale. Questo artista geniale, fantasioso, e non di rado anche grandioso, il quale lungamente a Venezia, e per verità non senza successo, contese la palma a Tiziano, si chiamò ora Sacchiense, ora de Cuticellis ed anche Corticellis, altre volte poi Regillo, e ci fa conoscere anche, con questo perpetuo scambio di nomi, l'irrequietezza del suo carattere orgoglioso e ambizioso. Fatto piuttosto per la pittura murale che pei piccoli quadri da cavalletto, egli ci lasciò però anche un gran numero di pitture ad olio, alcune delle quali sono tra le più attraenti che l'arte veneziana abbia prodotto. Mi basti rammentare i quadri che possiede di lui la città di Pordenone, i due grandi quadri d'altare[1] nell'Accademia di Venezia, la *Madonna* a San Giovanni Elemosinario, il *San Martino a cavallo* a San Rocco, la stupenda tavola d'altare nella chiesa parrocchiale di Susegana, l'*Adorazione dei pastori* a Santa Maria dei Miracoli alla Motta (presso Treviso), non che la *Madonna* splendida sul primo altare a destra del Duomo di Cremona.

Anche la Galleria Doria può vantarsi, io credo, di possedere una buona opera di questo raro maestro. È un ritratto d'uomo, N. 385 nel Braccio IV, indicato nel catalogo anche questo quale *ritratto d'un giudice,* probabilmente

[1] Fra i ritratti della famiglia Ottoboni di Pordenone, per la quale Giovanni Antonio nel 1526 eseguì questo bel quadro, ve ne sono alcuni, che, per mio sentimento, possono essere posti accanto ai migliori ritratti di tutti i tempi. Pur troppo quel quadro è assai danneggiato.

pel solo motivo che il bell' uomo, giovane, in abito rosso e nera mantellina tiene in mano un rotolo di carta. E se questa invece fosse una lettera d'amore? Ma di ciò non curiamoci. Un mio amico che ha senso per l'arte credette di dover togliere questo ritratto al Pordenone per darlo al Dosso. Infatti il caratteristico splendore delle carni ha qualche cosa che rammenta il ritratto detto della Vannozza del Dosso, N. 88, nel I Braccio; ma le carni nei quadri del Pordenone sono sempre più luminose e il disegno più robusto che nei quadri del Dosso, come si vede anche qui, se si confronti questo cosidetto ritratto del giudice col cosidetto ritratto della Vannozza, per cui non esito a consentire questa volta con piena convinzione coi compilatori del catalogo, che attribuiscono questo quadro al Pordenone. Oltre questo ritratto della Galleria Doria, si vedeva anni fa a Roma un' altra e molto notevole opera di questo artista eminente fra tutti i friulani. Quella pittura si trovava in un'antisala del Quirinale, fino all' anno 1870. Vi è rappresentato *San Giorgio,* il quale, montato sopra un cavallo bianco, colla spada snudata, si slancia contro un mostro. Nel fondo del quadro, che porge un vago paesaggio, vedesi in mezzo a verdi cespugli, vestita di colore arancio, la Principessa in ginocchio, che a mani giunte ringrazia Dio d'essere stata salvata. A piedi del drago sbuffante di rabbia, circondato da ossa di svariati animali, giace l'ancor fresco cadavere d'un giovane cavaliere. Quel quadro fantastico, splendido, dal quale spira l'aroma della fioritura dell' arte veneziana, si presentava pur troppo intorbidato pel ristauro; esso portava il nome del pittore nella seguente maniera: I. A. REG. PORD. F. (*Joannes Antonius Regillus pordenonensis fecit*). [1] Come poi a questo pittore affatto giorgionesco, per servirmi d'un'espressione stereotipa, si sia potuto per lungo tempo attribuire un'opera del bresciano Alessandro Moretto, artista da lui del tutto differente, sarebbe cosa quasi incredibile, se le più recenti attribuzioni non c'insegnassero che, continuando così, giungeremo in questo campo a più incredibili risultati in un prossimo avvenire. Non contento di aver dato al nostro Gio. Antonio da Pordenone il grande quadro d'altare del Moretto, che prima era nella collezione del cardinale Fesch a Roma ed è presentemente l'ornamento maggiore della galleria di quadri nell'Istituto Städel, alcuni scrittori non si peritarono di descrivere e di lodare come lavoro del

[1] Presentemente il quadro deve trovarsi nell'antisala dell'appartamento privato di S. S. papa Leone XIII. Io non posso se non augurare che i battaglieri prelati che ivi si radunano, alla vista del valoroso cavaliere dei tempi passati, ritemprino il loro ardire per sostenere più vittoriosamente che non abbiano fatto sinora, la lotta contro i draghi minacciosi della libertà del pensiero.

Pordenone un'altra e molto più notevole opera del pittore bresciano nella galleria del Belvedere a Vienna.[1] Ed un italiano studioso dell'arte, degno del resto di ogni stima, si compiacque anni fa di vedere nella Santa Giustina le sembianze della signora Laura Eustocchia di Ferrara, e nel barbuto donatore innanzi a lei inginocchiato l'immagine del duca Alfonso I d'Este, di lei innamorato.[2] Un altro scrittore, Monsieur Viardot, nella supposizione che entrambe le dette pitture fossero di mano del Pordenone, va tanto avanti da scorgere una "grande analogia" tra il quadro del Moretto nel Belvedere e il vero quadro del Pordenone dell'Accademia di Venezia contenente i ritratti succitati. Che non fanno vedere i pregiudizii a noi deboli mortali?

Fra le pitture murali del Pordenone mi paiono le più interessanti quelle della cappella nel castello di San Salvadore dei conti Collalto, presso Conegliano, quelli di Santa Maria di Campagna presso Piacenza e quelli del Duomo di Treviso. Vorrei parimente aggiungere gli affreschi nel chiostro di San Stefano a Venezia, se essi non fossero stati non è guari ridotti da un goffo ristauro in tale stato da non potersi più assolutamente gustare.

Poichè il Pordenone non è rappresentato in alcuna delle più notevoli gallerie d'Europa, nè in quella del Louvre, nè in quelle di Dresda, di Madrid, o del Belvedere a Vienna, o nella National Gallery a Londra, non mi pare fuor di luogo l'indicare qui alcuni dei suoi disegni affinchè i miei giovani amici possano farsi un'idea mediante la fotografia, e sia pure superficiale, dei modi di questo interessantissimo artista veneziano:

1) L'Accademia di Venezia ha di mano del Pordenone un disegno a sepia colla *Presentazione al tempio* (fotografato da Perini, N. 155).

2) Il Museo Britannico ha un eccellente disegno in matita nera, rappresentante *San Cristoforo* col bambino Gesù in ispalla. Braun, N. 103.

3) Un disegno a rubrica egualmente buono del Pordenone: *La Santa Vergine col Bambino in braccio,* (†) già del marchese di Chennevières, a Parigi, vi fu venduto parecchi anni or sono; essa fu riprodotta da Braun col nome di *Palma Vecchio.* (Braun, *Beaux arts,* N. 212, ora nella raccolta Heseltine a Londra).

[1] La *Santa Giustina,* ora nel nuovo Museo sulla Ringstrasse. Il tipo del viso di questa santa ritorna in parecchi altri quadri del Moretto, per esempio nelle due opere d'altare a San Clemente di Brescia. Con ciò cade la supposizione che sia il ritratto d'una determinata persona. A Vienna il quadro veniva attribuito anteriormente a Tiziano.

[2] Persino il benemerito e cauto conte Pompeo Litta nella sua nota opera: *Le famiglie illustri d'Italia,* ha preso il donatore di questo quadro del Moretto pel duca Alfonso e l'ha riprodotto come tale.

4) Un altro caratteristico disegno a sepia, ch' io riterrei del primo periodo del maestro, fu fotografato da Braun sotto il nome di Giambellino. (†) Esso rappresenta San Marco (?) seduto in una nicchia, mentre esorta una schiera di credenti raccolta intorno a lui. Braun, *Beaux arts,* N. 144.

5) Anche la ricca collezione del duca di Devonshire a Chathsworth possiede col nome di Giorgione una rubrica, a quanto mi pare, del Pordenone, rappresentante *San Pietro martire.* (†)

Giovan Battista Moroni.

Vicino al bel ritratto di Giovan Antonio da Pordenone nella Galleria Doria ci guarda un guerriero, che tiene in mano un libro. Il compilatore del catalogo, pel quale, come abbiamo già visto, il nome di Tiziano sta in prima linea, diede anche a questo ritratto come ad altri quadri di questa collezione, il nome di Tiziano, e questo non fu certo il più grossolano errore in cui cadde, perchè si trovano anche in altre gallerie d'Europa vie più rinomate dei ritratti di Giovan Battista Moroni, che portano il nome del Cadorino.[1]

All'infuori di questo Roma non possiede, ch'io mi sappia, se non un altro quadro del famoso ritrattista bergamasco, voglio dire quello della prima sala della galleria del principe Colonna. Nelle gallerie pubbliche dell'Italia meridionale non s'incontra mai questo pittore. Firenze invece porge un discreto numero di quadri di mano del Moroni, ed alcuni molto buoni. Due ritratti genuini di lui si trovano in palazzo Pitti sotto i numeri 121 e 128, ivi stranamente ancora attribuiti al grande veronese Domenico Morone[2] ed altri cinque ritratti maschili, se ho bene contato, sono nella Galleria degli Uffizi. In essi quello col N. 360 passa per l'autoritratto del pittore. Esso fu comperato nel 1684 a Venezia da Matteo del Taglia, agente del duca di Toscana per la collezione fiorentina.[3] L'autoritratto del Moroni che per tale è dato a Bergamo non combina menomamente con quello della collezione di ritratti di Firenze. Noi dobbiamo perciò credere che l'uno o l'altro sia l'autoritratto del pittore, oppure, come sarebbe più prudente, nessuno dei due.[4]

[1] Pare sia inteso qui il quadro N. 390 nel Braccio IV, ora aggiudicato a Bernardino Licinio. - *(N. d. T.).*

[2] Ora questo equivoce è tolto. - *(N. d. T.).*

[3] V. Michelangelo Gualandi: *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scoltura e architettura* (Bologna. 1836). V. III, 192.

[4] I due ritratti ivi attribuitigli non hanno niente da far col Moroni.

Nelle gallerie di Bologna, Modena, Ferrara, Padova, Vicenza, e persino in quelle di Venezia si cercherebbe invano un'opera di Giovan Battista Moroni. Chi poi voglia conoscere questo maestro in tutte le fasi della sua attività, ne troverà riccamente fornita la città e provincia di Bergamo. Anche la *National Gallery* di Londra possiede un paio di eccellenti ritratti suoi.

TIZIANO VECELLIO.

In nessun'altra galleria del mondo si fece forse un così largo uso degli splendidi nomi del Giorgione e del Tiziano, quanto in questa Galleria Doria. Se si dovesse prestar fede al catalogo, ad ogni passo, da ogni parete, le opere or dell'uno or dell'altro grande maestro veneziano, ci ammiccherebbero. Ma non v'è alcun pericolo in proposito, ed io esorto i miei amici di non prender troppo sul serio queste attribuzioni. Pensino che gli onorevoli compilatori dei cataloghi delle gallerie se non sono tutti in monte brave e rispettabili persone, per la maggior parte appartengono al temperamento sanguigno. Una volta che questi signori sono installati nel loro ufficio e vi si sentono a poco a poco come a casa propria, pare che si svegli in loro una specie di amore platonico per alcuno dei grandi maestri, dei quali in vita loro hanno udito parlare. Da questo amore ispirati, dedicano il loro culto speciale, chi a Raffaello, chi a Michelangelo, chi a Leonardo da Vinci o al Verrocchio. Ci sono altri, pei quali la parola che scioglie ogni enigma è Giorgione o Tiziano Vecellio. La maggior parte di questi signori si riscaldano poi a poco a poco la fantasia per modo che in ognuno dei quadri o delle statue affidate alle loro cure, immaginano di vedere i tratti dell'artista favorito.

È quanto vuol essere accaduto col nostro compilatore del catalogo della Galleria Doria rispetto al Giorgione e al Tiziano. Non ostante, senza tema di contraddizione, mi è dato assicurare gli amici lettori che, se da un canto Giorgione non può pretendere ad alcuno dei quadri che qui si danno per suoi dall'altro, fra la dozzina e mezza di quadri battezzati col nome di Tiziano uno solo può essere con piena sicurezza attribuito al grande cadorino.

Quest'uno poi vuolsi noverare tra le più preziose opere giovanili del maestro, benchè sia stato ritenuto del Giorgione prima e recentemente del Pordenone. Ai miei occhi questa pittura è una delle più vaghe creazioni di Tiziano e vale da sola più dei quindici o sedici quadri che quivi affatto arbi-

trariamente sono attribuiti al Cadorino. Il quadro di cui intendo parlare rappresenta *Erodiade* e sta sotto il N. 414 nel Braccio IV (†). [1]

Nel mio sentimento vi sono poche opere d'arte che esercitino l'incanto di questo fine quadro giovanile di Tiziano. E non mi posso spiegare come i signori Crowe e Cavalcaselle, i noti biografi di Tiziano, abbiano potuto ritenere del sempre ruvido Pordenone questa soave giovane, di così pronunciato tipo tizianesco. Per questo motivo certamente essi furono lasciati in asso dallo stesso direttore Bode, rispetto a questo quadro. Il dotto berlinese infatti, con mia non poca meraviglia, questa volta si è schierato dalla mia parte (II, 758). Si consideri, come ho detto, in questa Erodiade, il tipo affatto tizianesco di Salome, il caratteristico orecchio tondo dell'ancella, così diverso da quello dalla forma allungata del Pordenone; si considerino inoltre le pieghe ad angolo, acutamente segnate, ricorrenti di frequente nei quadri del Tiziano, $\wedge$ (qui sulle spalle di Salome), come pure l'accordo dei colori proprio del Tiziano, ed io spero che anche i principianti nella scienza dell'arte non esiteranno a riconoscere con me in questo dipinto lo spirito e la mano dello stesso maestro che ha creato il quadro delle *Tre età*, appartenente a Lord Ellesmere a Londra. [2] Come Lord Northbrook possiede a Londra un'antica copia di questa *Erodiade,* così eccellente che il defunto dottor Waagen credette di poterla dichiarare opera del Giorgione, così si trovava in questa Galleria Doria un'antica copia parimenti buona del quadro originale di Lord Ellesmere. [3] Ma nel gabinetto della Galleria avvi tuttora un altro quadro che generalmente passa per opera di Tiziano. Porta il N. 114 e rappresenta un vecchio signore, il cui viso esprime la più viva passione. Il signore dalla bianca barba porta un abito nero e tiene la mano destra aperta su una tavola tra una rosa bianca e un prezioso gioiello femminile, allusione forse alla perdita d'una giovane figliuola. È un quadro interessante, vivente, ingegnosamente pensato. Quantunque volentieri convenga che questo ritratto non sarebbe indegno di essere posto nella schiera copiosa dei ritratti tizianeschi, non mi riesce possibile per un altro verso di riconoscere chiaramente la mano del Cadorino in questo dipinto. [4] Per dare

[1] Ora è ammessa dal Catalogo come opera di Tiziano. - (*N. d. T.*).

[2] V. Vasari, XIII, 25.

[3] Anche in questo quadro di Tiziano vediamo la stessa forma rotonda dell'orecchio, anzi nel giovane pastore persino lo stesso tipo di viso come nel *Battesimo di Cristo.* Entrambi i quadri possono perciò essere stati fatti nella stessa epoca.

[4] Certamente esso ricorda il ritratto del cosidetto Medico di Parma nel Belvedere a Vienna (sala II, N. 40) che è indubbiamente opera di Tiziano.

a questo ritratto un maggiore interesse, lo si battezzò per Marco Polo, come nel Braccio III un altro ritratto, che certamente non fu fatto da Tiziano, è stato battezzato per Giansenio (N. 265). Tutti questi nomi ingenuamente dati alle personalità rappresentate nei ritratti furono inventate nel secolo XVII, quando le collezioni si formavano colla lodevole intenzione di dare ai quadri maggiore importanza. E in realtà il solito pubblico artistico si interessa sempre di ciò che è rappresentato in un quadro, piuttosto che *come* vi è rappresentato. Così si diede ad un ritratto il nome di Marco Polo, ad un altro quello della Vannozza, ad un terzo di Giansenio, ad un quarto di Tiziano con sua moglie. O si osserverebbe forse con tanta premura nella Galleria Barberini certo grazioso studio femminile, sia che vogliasi attribuire a Guido, sia al Guercino, se quel quadro rinomato non portasse il nome dell'infelice Beatrice Cenci? *Mundus vult decipi.*

Un altro quadro, invero molto grande, che, non si sa come, riescì a prendere il nome di Tiziano, è il *Sagrificio d'Abramo.* Com'è generalmente noto, quel dipinto appartiene a Jan Livens, di cui si trova un quadro simile nella collezione di Braunschweig.

Oltre i tre quadri adunque della Galleria Borghese, il *Battesimo di Cristo* della Galleria Capitolina, i due dipinti generalmente noti nella Pinacoteca vaticana, questa preziosa *Erodiade* ed un ritratto eccellente per la semplicità del concetto e della rappresentazione del già invecchiato Pietro Aretino, presso il principe Mario Chigi, non ho veduto a Roma alcun'altra opera che, per mia convinzione, possa essere attribuita con piena sicurezza al grande Cadorino. È vero che nella Galleria Barberini, non meno che in quella del principe Corsini, ci sono quadri dal catalogo registrati come opere di Tiziano, ma a torto nel parer mio.

Nelle camere inospitali e cupe del palazzo Barberini, due quadri portano il nome suo. Uno è la brutta così detta *Schiava di Tiziano* (N. 72), di cui già si è parlato, l'altro è il ritratto del cardinale Bembo (N. 35). Com'è noto, Tiziano ritrasse il vanitoso uomo due volte, prima che diventasse cardinale. Uno di quei ritratti si trovava alla fine del precedente secolo nella casa già abitata da Pietro Gradenigo, genero del Bembo, perchè ne aveva sposata la figlia Elena. Un altro ritratto tizianesco del Bembo in piccolo formato, fu posseduto da Paolo Romusio a Venezia. Se dobbiamo credere all'anonimo del Morelli, anche Raffaello avrebbe ritratto Bembo da giovane: "*el retratto piccolo de esso M. Pietro Bembo, allora che giovinetto stava in corte del duca d'Urbino fu de mano de Raffael d'Urbino in m.ta* "

Nella stessa casa Bembo a Padova si trovava il suo ritratto in profilo fatto

dal veneziano Jacometto: " *el retratto dell'istesso* (cioè Pietro Bembo) *allora che l'era d'anni undici, fù de mano de Jacometto in profilo.* "[1] Valerio Belli e più tardi Benvenuto Cellini dovettero parimente eternare il prelato in argento e in bronzo. Ciò vuol dire che il Bembo dovette provare gran piacere nel tramandare alla posterità l'imagine sua. Il ritratto della seconda camera della Galleria Barberini pare a me pel suo duro disegno e pel modo poco intelligente con cui è dipinto, una debole copia.[2] Un'altra copia di un ritratto tizianesco del Bembo fu nell'anno 1673 lasciato da Marcantonio Foppa alla città di Bergamo. Trovasi presentemente in quella Galleria Comunale.

Nella Galleria dei principi Corsini a Roma sono pure esposti sotto il nome di Tiziano due quadri: l'uno nell'ottava sala, N. 30 *(L'adultera innanzi a Cristo),* è evidentemente lavoro di Rocco Marconi da Treviso, (†) ed è argomento spesso trattato da questo imitatore di Paris Bordone, povero di fantasia, ma ricco di colore; l'altro è il ritratto in figura intera, grandezza naturale, di Filippo II, che mi pare debba essere considerato soltanto quale opera di bottega. Tiziano ha spesso ritratto il suo potente mecenate spagnuolo. Lo splendido ritratto di quest'ultimo, certo uno dei più splendidi ritratti del mondo, trovasi nel Museo del Prado a Madrid (N. 454). Ai miei occhi quel quadro è forse ancor più prezioso di quello alquanto danneggiato di *Carlo V a cavallo,* della collezione medesima. L'arte con cui il Cadorino dalla malaticcia, sparuta, anzi sinistra figura di Filippo II seppe cavare un quadro che ammalia con irresistibile potere i nostri occhi e la nostra fantasia, è veramente meravigliosa. Non si può abbastanza mirare in quel quadro lo spirituale disegno, e la fine artistica armonia del colore. Tutto vive in quel ritratto. Le sottili mani aristocratiche sono per sè sole una biografia intera; il vivace disegno delle gambe, della risplendente corazza, col volto pallido, silenzioso, dallo sguardo muto e cupo, una vera meraviglia dell'arte! Quadri di Tiziano, come quelli di Filippo II e Carlo V a Madrid, sono rappresentazioni shakspiriane. Essi s'impadroniscono della nostra fantasia con tanta forza, che si dimentica ogni altra cosa. Essi non ci danno soltanto l'uomo ritratto, ma tutto ciò che lo circonda, la morale atmosfera in cui vive, in breve tutto il suo tempo.

Ma oramai vuolsi far punto rispetto ai veneziani, ed esaminare da ultimo un paio d'opere di questa Galleria Doria, che sono esposte sotto i nomi di altri

[1] Vedi *Notizie d'opere di disegno,* ecc.; *2.a edizione, riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni,* pag. 46.

[2] I signori Crowe e Cavalcaselle ritengono invece che sia l'originale, e a loro si unisce anche il direttore W. Bode (II, 761).

grandissimi maestri italiani. Nel Braccio IV v'è col N. 410 una tavola che è indicata nel catalogo come opera di Lionardo da Vinci. È il ritratto d'una nobile donna in abito di velluto rosso. Visto da lontano, il bell'ovale del viso dell'ancor giovane donna ricorda il ritratto raffaellesco di Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, della Galleria del Louvre. La scala dei colori dell'abito tuttavia richiama piuttosto la scuola di Lionardo a Milano, e specialmente quella di Giampietrino, anzichè quella di Raffaello. Se ci avviciniamo poi al quadro, riconosciamo subito al disegno privo di vita, rigido, accademico delle mani, non che al debole, manuale trattamento della biancheria che par di latta, e alla cortina che par fatta di legno, simile a quella del cosidetto quadretto di Lionardo della Galleria di Dresda, in fine alle carni eburnee leccate e alle pieghe tagliuzzate, che ci ritroviamo di nuovo innanzi ad uno di quei *pasticci* già in uso specialmente a Milano nella terza e nella quarta decina del secolo XVI e dai quali tanti ricercatori si lasciano abbagliare. Per quel che io so, fu Ottone Mündler il primo (l. c., p. 41) ch'ebbe a dichiarare per una scipita imitazione fiamminga questo quadro, del quale si faceva caso altrettanto quanto oggidì si fa di certi quadri fiamminghi, tenuti per opere di Lionardo; mentre il Passavant (II, 269) lo giudicava opera non già dello stesso Lionardo, ma d'uno dei suoi scolari. Ora poi nemmeno un cicerone romano si periterebbe di lodare questa stecchita Giovanna II come opera di Lionardo.[1] Forse in un tempo non troppo lontano, i più svegliati fra gli studiosi dell'arte riesciranno a comprendere che nelle gallerie pubbliche d'Europa ci è un numero infinitamente maggiore di simili pasticci e imitazioni fiamminghe da pittori italiani, di quel che non si sia sinora voluto ammettere.

Dopo il rapido esame di questo già celebrato quadro leonardesco, mi sia concesso di discorrere brevemente d'un'opera non meno celebrata d'altro fra i grandi maestri italiani. Il quadro si trova nello stesso Braccio IV sotto il N. 434. Nel catalogo è così indicato: *La Gloria che corona la Virtù,* abbozzo del Correggio.

Allorchè io, non è molto, mi avvicinai con alcuni giovani amici dell'arte a questo quadro, un signore perfettamente sbarbato vi gettava appunto il suo ultimo sguardo. Una signora attempata, che stava non lungi da lui e intanto guardava dalla finestra, disse: "Un quadro incantevole, non è vero?„ — "*Admi-*

[1]) Anche cronologicamente sarebbe impossibile che Lionardo da Vinci, che nell'anno 1515 abbandonò l'Italia, avesse potuto dipingere la consorte di Ascanio Colonna.

La Gloria che corona la Virtù, del *Correggio* (Galleria Doria-Panfili).

rable!„ egli rispose, mentre abbandonava le lenti; e continuò poi dando il braccio alla signora: "Dopo il *Molino* di Claude, questo è per me il quadro che più mi piace in tutta la galleria. Qui il Correggio è il precursore di Prudhon. „ Quando la coppia francese si fu allontanata, io collocai quest'opera di Correggio in più favorevole luce, e allora cominciammo ad esaminare coll'occhio del critico questo quadro a tempera sulla tela rimasto in parte incompiuto, che ha un'apparenza ancora alquanto nuova. Uno di noi rimase sorpreso subito della opacità del colore, un altro del piegare ruvido e grossolano, un terzo della capigliatura pesante scipitamente trattata, specialmente sulla testa del ragazzo non bello, a destra sul piano anteriore, mentre il Vasari levava a cielo precisamente nel Correggio l'arte magica colla quale egli sapeva far belli e aerei i capelli.[1] "E la giovinetta - dissi io - che siede qui a sinistra nel primo piano non fa l'impressione di una di quelle *bergères* che si vedono sui ventagli e sulle tazze di porcellana del tempo di Luigi XIV? Eppure, - io osservai, - questo quadro agli occhi dei più famosi critici del passato come del nostro secolo passa per un miracolo della pittura! Il Mengs, che fu ritenuto il più grande conoscitore delle opere del Correggio del suo tempo, ammirava in questo quadro "il palesarsi già nel solo disegno la grazia e la sapienza del maestro, non meno che nelle sue opere compiute, in altre parti appena dipinte, l'essere già pienamente raggiunto l'effetto della natura. „ Vi sono molte pitture del Correggio, egli soggiunge, che sono più belle di questa, ma in nessuna viene più chiaramente in luce la grandezza del maestro. Lo stesso Ottone Mündler trovava che questo quadro incompiuto supera di molto quello finito del Louvre nella spigliatezza e nell'animazione delle teste. Il signor Giulio Meyer, nel suo libro sul Correggio ben noto in tutta la Germania, dice ch'è una ripetizione non finita, alquanto variata, del quadro a tempera del Louvre, ma indubbiamente autentica.

Sarà bensì presunzione confinante colla sfacciataggine il dichiarare senz'altro per copia un'opera d'arte che da tanti onorevoli ed altolocati conoscitori è tenuta non solo indubbiamente autentica, ma degna d'ammirazione e come tale descritta. Con ciò non voglio dire, che come in altri casi, anche in questo non mi possa ingannare.

[1] Vasari VII, 99: "E oltra di ciò capegli sì leggiadri di colore e con infinita pulitezza sfilati e condotti che meglio di quelli non si può vedere „, e a pag. 193: "perchè mostrandoci i suoi capegli fatti con tanta facilità, nella difficoltà del fargli ha insegnato come e' si abbino a fare. „

[2] Abecedario di P. I. Mariette, ouvrage publié par Ph. de Chennevières e A. de Montaiglon (Paris 1854-56).

Com'è generalmente noto, i due quadri originali (v. a. d. quello del soggetto accennato ed altro che gli fa riscontro, entrambi presentemente nel Louvre) furono dipinti dal Correggio per la duchessa Isabella Gonzaga. Più tardi essi passarono, insieme col *Giove e Antiope* (pur del Correggio) e col *Trionfo di Cesare* del Mantegna (ora a Hampton Court) nella collezione di Carlo I d'Inghilterra, per mezzo d'un sensale belga. Nell'asta tenuta nel 1650 delle opere d'arte di questo infelice sovrano, li comperò il banchiere Jabach di Colonia, a Parigi, il quale più tardi dal canto suo vendette a Luigi XIV entrambi i quadri del Correggio, quindi anche l'originale di questo cosidetto abbozzo della Galleria Doria. Ora P. J. Mariette, che io stimo essere stato il più fino e più competente conoscitore che la Francia abbia avuto, c'informa nel suo *Abecedario*, vol. III, pag. 2, che il Jabach avrebbe tenuto in casa sua, fra altri, i fratelli Giovanni Battista e Michele Corneille, Pesne, Massè, Rousseau e parecchi altri pittori. E nell'articolo che lo stesso Mariette dedica a Michele Corneille, nel tomo II, pag. 7, ci racconta che il Jabach adoperava il giovane pittore e il fratello di lui Giovanni Battista, come altri giovani, a fare copie dei disegni di maestri rinomati della sua galleria, le quali copie poi il Corneille soleva esitare come originali. Questa impostura, soggiunge l'onesto Mariette, era certamente abbietta e riprovevole, ma il giovane Corneille ci trovava il suo conto. [1]

O non sarebbe forse fra le cose possibili che anche questo *abbozzo* del Correggio fosse una delle copie fatte in casa Jabach? Se questa mia conghiettura si confermasse, il nostro quadro del Correggio nella Galleria Doria avrebbe avuto lo stesso destino della famosa *Madonna* d'Holbein a Dresda. I quadri originali, cioè tanto quello dell'Holbein quanto quello del Correggio, vennero alla metà del secolo XVII nelle mani degli speculatori; il quadro di Holbein in quelle del banchiere Cromhart Loskart di Amsterdam, quello del Correggio presso il Jabach a Parigi. Entrambi i quadri ebbero probabilmente l'onore di *raddoppiarsi* in casa dei nuovi proprietarii. Le copie dei due quadri vennero più tardi in Italia; quella dell'Holbein a Venezia in casa Dolfin, quella

[1] "Mais une des chose qui aidèrent davantage a lui (cioè a Michele Corneille) former le goût, et a lui faire accorder la préférence aux ouvrages des meilleurs maîtres d'Italie et surtout a ceux des Carraches et de leurs élèves fut l'occupation que lui fournit dans sa première jeunesse le sieur Jabach qui avait la plus belle collection de dessins qui fut alors et qui employait le jeune Corneille et son frère Jean Baptiste ainsi que plusieurs autres jeunes gens à en faire des copies, qui souvent il vendait pour des originaux. Cette supercherie etait veritablement blamable et honteuse; mais le jeune Corneille y trouvait son profit."

del Correggio a Roma nel palazzo Panfili. All'una e all'altra toccò la stessa distinzione. quella cioè di essere tenute sino ai nostri giorni dai grandi e dai piccoli. dai savii e dagli stolti per originali meravigliosamente belli. Ora se. dopo che un rispettabile arbitrato tedesco ha dichiarato essere una copia la *Madonna* di Holbein a Dresda. ogni uomo della partita oggi è bello e predisposto a riconoscere al primo colpo d'occhio in questa ultima pittura. non solo una maniera di dipingere moderna. ma puramente fiamminga. io non voglio rinunciare alla speranza che tra una ventina d'anni non vi abbia ad essere alcun mortale, il quale pretenda di essere un conoscitore d'arte. che nel Correggio della Galleria Doria non iscorga subito lo spirito e la mano d'un pittore francese della seconda metà del secolo XVII. Ogni volta che mi trovo innanzi a questo quadro mi domando se non vi sia dentro qualche cosa d'un predecessore di Watteau o di Lancret.

Del resto io mi spiego perfettamente che questa copia del Correggio nel palazzo Panfili, come quella dell'Holbein a Dresda parli più al nostro pubblico artistico e gli sia, se posso così esprimermi, più famigliare del quadro originale, poichè è nella natura delle cose che quanto è più moderna la copia d'un quadro antico, più si avvicini al gusto e alla maniera di sentire dello spettatore, e gli sia più omogeneo. Anzi gli stessi pittori famosi del nostro tempo in ciò non fanno eccezione. Il signor A. Teichlein di Monaco, scolaro e compagno di viaggio di Guglielmo di Kaulbach, ci racconta nelle sue memorie *Zur Charakteristik Willhelms von Kaulbach* (1876) che questo illustre pittore tedesco nella *Santa Cecilia* di Raffaello nella pinacoteca di Bologna trovava da lodare solo il colore, e criticava severamente tutto il resto. All'incontro gli affreschi di Overbeck a Santa Maria degli Angeli ad Assisi avrebbero trovato grazia presso di lui. Ora è noto che la *Santa Cecilia* di Raffaello fu ai tempi di Napoleone prima trasportata dalla tavola sulla tela, poi tanto ridipinta, vale a dire ristaurata, da rimanerne compromesso il godimento puro per qualunque fine conoscitore d'arte. Il lavoro di Raffaello dunque, cioè la composizione e il disegno, spiacque; il lavoro dei moderni ristoratori all'incontro ebbe la piena approvazione di Guglielmo di Kaulbach.

Quando prendemmo congedo dal misterioso abbozzo del Correggio. incontrammo i due francesi, i quali, come si poteva leggere loro in faccia, si allontanavano dal quadro di Raffaello innanzi al quale erano stati allora allora. altrettanto scontenti quanto noi dal nostro canto dall'abbozzo suddetto. Quella brava gente voleva ricrearsi anco una volta alla contemplazione del quadro

favorito. Noi all'incontro ci avvicinavamo con non minore soddisfazione al doppio ritratto di Raffaello, che ai miei occhi è il più interessante e magnifico ornamento della Galleria Doria. Non ci fu però possibile di far subito un accurato esame del dipinto, perchè due signori tedeschi, sprofondati in una disputa vivissima, gli si erano collocati dinanzi.

— Io le ripeto, - diceva uno, che all' accento mi parve viennese, - io le ripeto che è un lavoro prettamente veneziano.

— Ed io, - obbiettava l'altro, dall' accento nordico, - le dico che questa copia non può essere d'altri che di Polidoro da Caravaggio. —

Nello stesso momento, un cicerone romano, seguito da quattro biondissimi americani, giungeva a passi affrettati al quadro di Raffaello, e mentre egli si fermava ad una certa lontananza da noi, gridò mostrando colla destra il quadro: " *C'est Bartolo et Baldo, chef d'œuvre de Raphael d'Urbin, peintre du Pape Leon dei Medici.* „ Gli Americani accennarono del capo e tirarono innanzi colla loro guida.

— O gl' ignoranti ciceroni italiani! - osservò il settentrionale. - Paiono essere stati messi al mondo soltanto a perpetuare nella gran moltitudine degl' idioti le sciocchezze tradizionali delle precedenti generazioni.

— E che altro fanno i ciceroni non italiani? - rimbeccò il Viennese. - Anche questi diffondono con incrollabile prosunzione tutte le goffaggini che hanno udite dagli altri.

— Questo lo dice lei, - replicò piccato l'altro. - Pare che lor signori a Vienna non abbiano alcuna nozione della nuova critica artistica, com' è coltivata da noi a Berlino. In Austria si è, mi pare, molto superficiali, o, se meglio le piace, si vuol troppo godere la vita, per avere il tempo d'interessarsi all'organico intimo processo evolutivo d'un artista.

— Oh! vada là col suo intimo processo evolutivo. Che me ne importa? - rispose l'Austriaco. - Io le dico solo che il defunto Passavant, che fu il più grande conoscitore di Raffaello che sia mai stato al mondo, e che avendo studiato profondamente per dodici anni le opere del Sanzio, doveva conoscere questo pittore meglio di qualunque altro, ha dichiarato che questo quadro è una copia veneziana.

— Il Passavant, - rispose secco il settentrionale, - ha già fatto il suo tempo a Berlino. Oggidì nessun uomo d' una certa coltura potrebbe pensare che questo quadro sia d'un pennello veneziano. Abbia la compiacenza di guardare la carnagione del Navagero, bruno oscuro, fuligginoso, guardi inoltre

nell'occhio le velature della vernice sopra i tocchi ad olio, e la larga pennellata alla bocca, in tutto e per tutto come l'usava Polidoro.

— Che cosa può dire della tecnica del Caravaggio? Noi ne sappiamo poco o nulla, mio caro signore, - diceva il Viennese. - I pochi brutti quadri di Polidoro, che si possono vedere nel Museo Borbonico, ce lo mostrano un pittore rozzo e senza gusto, e le sue facciate di case, ormai tutte ridipinte, nelle loro presenti condizioni mal saprebbero risvegliare qualche interesse in noi, per quanto attestino la sua fantasia. Il Vasari apprezzò e lodò eccessivamente, fra altri, questo brutale lombardo, forse pel solo motivo che anche Polidoro nei suoi ultimi anni si era lasciato trasportare nella corrente di Michelangelo, idolatrato dallo storico aretino.

— Loro signori a Vienna, - rispose l'altro alquanto di cattivo umore, - possono pensare del Caravaggio quello che vogliono; noi a Berlino continueremo, anche senza chiedere il loro permesso, a seguire la nuova critica, e a vedere in Polidoro un grande artista animato dallo spirito di Raffaello.

— Le ripeto ancora una volta, - ribattè il Viennese, - che Polidoro ai miei occhi non è che un comunissimo pittore di camere.

— Ed io mi permetto di osservarle, - oppose il Berlinese, - che i critici artistici del Danubio non sembrano avere un chiaro concetto della vera arte storica.

— Come! - esclamò il Viennese, - crede lei forse, per essere assistente direttoriale sulla Sprea, di avere il diritto di mandare a scuola tutta la gente delle altre parti del mondo?

— Ella deve confessare, caro barone, - rispose ridendo e con voce rauca il nordico, - ch'Ella è soltanto dilettante, e non uomo del mestiere.

— Mestiere o non mestiere, - esclamò con vivacità l'altro, - io le dico che i dilettanti, cui l'arte sta a cuore, e che oltracciò hanno la fortuna, come io, di possedere dei quadri, hanno diritto di esternare la loro opinione sulle opere d'arte altrettanto, se non più, dei cosidetti uomini della professione, che nei quadri non trovano forse altro gusto che quello dell'anatomico sul cadavere, di cui fa la sezione; gente infine che non s'impaccia d'arte se non per dare ad ogni quadro e ad ogni statua il nome che loro piace.

— Caro barone, - replicò il settentrionale, levando il capo in su, - mi conceda che le ricordi che in tutti i rami della scienza, e per conseguenza anche nella scienza dell'arte, ci sono i chiamati e i non chiamati. —

Con queste parole abbottonò il suo soprabito grigio, e dignitosamente impettito se ne andò.

Ma il barone, il quale già si moveva nella direzione opposta, soggiunse:

— Di fatto: come vi sono le persone sensate e le persone noiose. —

Una bionda signora ancor giovane, dallo sguardo molto intelligente, che aveva ascoltato attentamente l'interessante discussione dei due signori, si avvicinò sorridendo al quadro, con visibile interesse, allorchè essi erano partiti, e disse rivolgendosi a me:

— Perdoni se oso rivolgerle la domanda se anche lei divide il parere di quei due signori, che cioè questa magnifica testa - e intanto segnava col dito il Navagero - non sia dipinta da Raffaello? Se non è di mano di Raffaello, - essa continuò senza aspettare la mia risposta, - può essere soltanto, mi sembra, d'uno dei massimi pittori del mondo! O dico forse una corbelleria?

— Mia signora, io divido con tutto il cuore la sua opinione, - esclamai commosso dal piacere. - Innanzi a tale opera magistrale, di cui non c'è forse la seconda nel mondo, pensare ad una copia, mi pare una bestemmia. Questi due uomini sono così grandiosamente concepiti, con tale magistero evocati sulla tela, che io non mi ricordo d'aver visto altri ritratti nè di Tiziano, nè di Velazquez, nè di qualsiasi altro grande pittore del mondo, che eguaglino questo ritratto a due, l'unica *Gioconda* di Lionardo nel Louvre eccettuata forse. Anche io credo come lei, signorina, che solo ad un maestro come Raffaello è dato dipingere sulla tela, di un getto, due umane esistenze, con tanta verità e naturalezza, con tanta vitalità! (†)

— Oh! sì, - replicò la signora, - sono veramente due faccie risplendenti, piene di vita. Più si vedono e più si fanno vive.

— E osservi inoltre, - continuai, - con quale finezza è modellata la bocca, contempli il mirabile giuoco di luce dell'occhio, guardi quest'orecchio carnoso così caratteristico di Raffaello, vitalmente congiunto alla guancia, e con quale libertà e facilità sono dipinti i peli della barba!

— Mi rallegro infinitamente, - disse la leggiadra signora, - di trovare non solo diviso ma confermato da chi, come lei, mi sembra essersi seriamente occupato dell'arte, il giudizio mio, che non può essere basato se non sul mio sentimento. Noi donne giudichiamo per lo più le opere dell'arte secondo il nostro sentimento.

— E appunto per questo, - soggiunsi, - il giudizio delle donne colte è a ritenersi spesso più giusto che quello dei rigidi e pedanti eruditi.

— Ella potrebbe aver ragione, - rispose non senza un lieve movimento di soddisfazione. - La troppa dottrina guasta spesso il godimento artistico,

come il troppo sale rende immangiabile la migliore zuppa. Da noi nel nord si studia troppo nei libri, specialmente a Berlino.

— Berlino, - dissi io, - è certo la più dotta città del mondo, e perciò sono tanto più contento che il mio giudizio su questo doppio ritratto di Raffaello sia diviso da una signora di Berlino di così fine coltura. —

A queste parole mi guardò negli occhi con una certa aria di diffidenza.

— Non è questa la prima volta, - io continuai, - che mi si offre l'occasione di notare come le donne d'ingegno e colte, se si danno con amore e serietà agli studii artistici, vi mostrano una facoltà d'osservazione più fine di noi uomini nella maggior parte dei casi. Inoltre le donne hanno per solito il grande, l'incalcolabile vantaggio di fronte a noi, che innanzi alle opere d'arte non portano preconcette opinioni e pregiudizii di scuole. —

La giovane signora mi chiese da ultimo:

— Mi dica ora, in grazia, come si chiama il sapientone ch'ebbe la buona idea di dichiarare che questo magnifico quadro di Raffaello è una copia?

— Se non m'inganno, - risposi, - fu il noto biografo francofortese dell'Urbinate.

— Il Passavant? - riprese.

— Sì, mia signorina. Lo seguirono poi, come suole avvenire nel mondo, la maggior parte di coloro, ai quali si fa sempre gran piacere quando si risparmia loro la fatica di pensare colla propria testa. Il defunto Passavant, che fu certamente uomo molto dotto e benemerito, aveva letto in una vecchia operetta italiana, generalmente nota col titolo: *Notizie d'un anonimo,* che questo doppio ritratto di Bernazzano e Navagero fu dipinto sul legno, e con questa notizia in testa capitò innanzi al quadro. Ora invece di guardare prima di tutto la pittura dal di fuori, il brav'uomo volle guardarla dal di dietro. E poichè con terrore s'accorse che veramente è dipinta in tela, conchiuse subito che doveva essere una copia e copia veneziana.

— E perchè proprio una copia veneziana e non, come in questi casi si suole ammettere, copia bolognese? - chiese la signora.

— Perchè il quadro, - soggiunsi, - era appartenuto a Pietro Bembo a Padova, il quale poi nell'anno 1538 ne fece dono allo stesso Bernazzano. Da ciò il Passavant si credette autorizzato a trarre la conchiusione che una pittura, la quale era rimasta tanto tempo nel Veneto, potesse essere stata copiata solo da un pittore di Venezia.

— Non sarebbe possibile, - chiese la signorina curiosa, - che quello scrit-

BARTOLO E BALDO, di *Raffaello*, (Galleria Doria-Panfili).

tore veneziano di cui mi parlò, nel trascrivere quella notizia si fosse ingannato e perciò avesse scambiato la tela col legno?

— Certo, risposi io, - e mi sarebbe facile citarle parecchi scambii di questo genere. Non ha sostenuto, per esempio lo stesso Vasari, che la Madonna di San Sisto a Dresda era dipinta in legno? Ognuno si può per altro convincere da sè che quel celebrato dipinto di Raffaello è dipinto sulla tela.

— Tali errori, - osservò la signora, - sono perdonabili colla fretta d'una visita di gallerie.

— Certamente, - io dissi. - Ciò che non mi pare invece meritevole di scusa, è di aver preso per una copia un'opera magistrale eminente come questo doppio ritratto e di averlo con leggerezza presentato come tale al pubblico. Quale idea ci dobbiamo fare dell'intelligenza artistica d'un dotto, che studia per dodici anni le opere d'un maestro, e giunge ad un simile risultato?

— Io credo, - disse sorridendo la signora, - che tali errori non siano rari tra gli storici e i conoscitori dell'arte. Ma mi permetta di rivolgerle ancora una domanda: È vero che Raffaello, come mi fu detto, abbia sempre dipinto i suoi ritratti sul legno?

— Nella sua giovinezza sicuramente, - risposi. - Così è sul legno il ritratto da lui dipinto del suo maestro e vecchio amico Pintoricchio nella Galleria Borghese. I ritratti della cosidetta *Donna gravida* e dei coniugi Doni nel Palazzo Pitti sono parimente dipinti sul legno, così pure il proprio e quello di papa Leone X a Firenze; anche il magnifico ritratto del cardinale Bibbiena a Madrid è dipinto sopra tavola. Dall'anno 1516 in poi pare invece che Raffaello abbia dato la preferenza alla tela, e infatti si servì della tela non solo pel suo gran quadro *La Madonna di San Sisto* nella Galleria di Dresda, ma anche pei ritratti da lui dipinti negli ultimi anni della sua esistenza, quello della così detta *Donna velata,* in palazzo Pitti, quelli del conte B. Castiglione e di Giovanna II nel Louvre, come anche questo doppio ritratto di Bernazzano e Navagero, ch'egli deve aver dipinto nell'aprile 1516.

— Questo come si sa? - chiese la signora.

— Da una lettera che Pietro Bembo scrisse al suo amico cardinale Divizio da Bibbiena, e in cui si parla della presenza di questi due veneziani a Roma, - risposi io.

Ella mi ringraziò e rimase ancora a contemplare attentamente il dipinto.

— Come mi par noioso ora, - disse poscia, - il nostro ritratto di Navagero a Berlino in confronto di questa magnifica testa! Non ha anche a lei l'im-

pressione che l'uomo imponente di questo quadro col suo sguardo penetrante voglia leggere sui nostri visi, se siamo veramente degni di contemplare un'opera sì magistrale? Che cosa penserebbero, - aggiunse con fine sorriso mentre si accingeva a partire, - questi due acuti veneziani se potessero udire i differenti giudizii e le dotte considerazioni, che qui si fanno ogni settimana intorno ai loro ritratti! —

E inchinandosi leggermente sparì.

FINE.

INDICE ALFABETICO DEI NOMI DI LUOGHI E DI ARTISTI CITATI.

NB. I nomi degli artisti vanno ricercati sotto le loro denominazioni consuete; quindi *Francia* (e non Raibolini), *Tiziano* (e non Vecellio) e così via. Là dove i numeri delle pagine sono racchiusi entro parentesi s'intende che l'artista quivi citato come autore di date opere non è riconosciuto per tale dall'autore del libro.

Le raccolte sono contemplate sotto i nomi delle città in cui si trovano. Figurano dapprima le Gallerie pubbliche; seguono le chiese, poi le raccolte dei privati. Le raccolte di Londra, Oxford ed altre raccolte inglesi sono da ricercarsi sotto Inghilterra.

(*) L'incisione a pag. 317 si riferisce all'originale del Louvre, non già alla copia in Galleria Doria, com'è indicato per errore sotto l'incisione stessa.

(*) **Errata corrige**: La stampa a pag. 317 è tolta dal dipinto finito al Louvre, e non dall'abbozzo di Galleria Doria.

INDICE DEL VOLUME.

INDICE DELLE INCISIONI CONTENUTE NEL VOLUME.

(*) Errata corrige: Questa incisione è cavata dall'originale al Louvre e non dall'abbozzo di Galleria Doria, dichiarato copia del primo.